

L/E/N/G/U/A/J/E/o

_ no importa estado *

¿de dónde son? la respuesta es: vamos
a Monte Hermoso, después a San Antonio,
hacemos la costa, y tenemos
una oferta imperdible.

dispositivo trasatlántico de publicación & republicación de textos del Seminario Euraca
número 1 · madriz · septiembre 2017

L/E/N/G/U/A/J/E/o 1

Índice

C R I S I S

F O R M A

créditos \

Fotografía de portada: *Proceso de trabajo de la Isla*, a partir de *Un fichero vallekano* [ABM]
Fernando Baena y Rafael Sanchéz-Mateos Paniagua, 2016

Comité editor: Erea Fernández Folgueiras, Patricia Esteban, Ángela Segovia, Luz Pichel, Lara Retuerta, María Salgado.

Comité maquetador corrector: Beatriz Álvarez, Beatriz P. Repes, Chus Arellano, Erea Fernández Folgueiras, Rafael SMP.

Comité de difusión: Jara Rocha, Beatriz Álvarez, Beatriz P. Repes, Chus Arellano, Erea Fernández Folgueiras, Rafael SMP, Patricia Esteban, Ángela Segovia, Luz Pichel, Lara Retuerta, María Salgado.

Saludo

La lengua. Las lenguas. Sucedió otra vez. La enésima polémica binarista del panorama poético peninsular, poetas de youtube vs. poetas de torreón, volvió a dejar fuera la consideración de la lengua, las lenguas, la posibilidad de pensar usos, tácticas, formas y transformas a partir de un material que es tan común a ambos estilos como el conflicto que organiza la socialidad misma del mundo en que ambos estilos habitan. Como ya sucediera con otras tantas polémicas binaristas anteriores (todas ellas calcos de aquel misterioso «comunicación vs. conocimiento»), una y otra vez, a un lado y otro de la mesa de ping pong, se dio por hecho que la lengua es de por sí nuestra, que la dominamos, que la poseemos, que la controlamos a placer, que nos ha sido graciosamente otorgada para que la moldeemos (y votemos) según nos parezca conveniente, un poco a la manera en que ese idílico relato desarrollista-transicional nos cuenta que fue el exreydespania quien nos trajo la democracia envuelta en papel de regalo. Pero la/s lengua/s en la/s que hacemos por escribir nuestros textos y poemas sufre/n procesos históricos de lucha política, expolio, privatización, gentrificación, malreparto, homogenización, monocultivo, desertificación y cambio climático, igual que sufren las ciudades, los excampos, los empleos, los cuidados, los servicios públicos estatales y las formas de vida que habitamos. Así que hoy, aquí, entendemos que cualquier disputa de poética consciente de las condiciones materiales de la lengua ha de trazar una zona de trabajo que se imante hacia el polo de la LENGUA, el polo de la CRISIS y la polaridad de la FORMA para pensar cómo hacer un poema que cuente (para alguien: una comunidad), un poema que guarde (memoria), una lengua que transforme (idioma). La lengua. Las lenguas.

Un binarismo, como torre vs. youtube, siempre excluye, se trata de eso, incomun/ica. Claridad y opacidad son sólo dos grados de construcción sobre la lengua. Todos los poemas están hechos de lengua, todos los poemas están hechos en el mundo. El problema es la lengua. El problema es el mundo. Invitamos a abandonar la dicotomía y a abordar con valor y pasión la complejidad de las relaciones y cruces entre lengua y mundo. No importa a quién hayáis votado antes. Invitamos a un recomienzo de la discusión, una conversación de poética en la que merezca la pena gastar tiempo. ¿Cómo emitir una señal heterogénea que nos traiga presencia, viveza, zarandeo? ¿Cómo interferir en este tiempo histórico plegado ahora mismo hacia un extremo de la crisis de lo más reaccionario y triste que se pueda imaginar?

Ocurre que la lengua está llena de monstruxs que sólo dan miedo a quien carga prejuicios contra lxs monstruxs, es decir, a quien carga Academia, Norma, Media y Eficacia comunicativa, Discurso, Theory, Estrategia. Demasiado Mando para escribir poesía. Si esa parte de nuestro cuerpo que es la voz no se rebela contra sus tiranos, quizás el resto del cuerpo tampoco se pueda mover. ¿Y si el desfase con el tiempo presente de la poesía escrita en Espania tuviera que ver, entre otros pesos, con la pesadez de la RAE? ¿Y si tuviera que ver con la morbidez de una tradición ocupada compulsivamente en producir una continuidad entre autores que se pasan el testigo del prestigio, sin problematizar el poema heredado? Por poquita poesía que se tenga (que se tenga leída, que se tenga escrita, que se tenga escuchada, que se tenga dicha), encanta la belleza de las cabecitas sucias de las hablantes cualesquiera, encantan las preguntas que al hablar le hacen a la lengua instrumental, secundaria, de manejo y de estrategia. Por ejemplo: ¿cómo se establecen los links entre «ilusión» y «discurso»? ¿Cómo se relaciona un cualquiera («yo, por ejemplo») con el «significante vacío»? ¿Incluyen los populismos mi amor por el lenguaje? Porque, ¿quién no ama la poesía? ¿Y qué hace la poesía con su amor a la gente? ¿Cómo sería una democracia verbal popular que garantizara el derecho y el deber de cada hablante o núcleo comunal de hablantes de hacerse activamente con su idioma, de darse cuenta y ocuparse de la construcción de enunciados y giros? De auto-organizar un idioma para lo mejor.

En un texto de 1992 que este primer número de L/E/N/G/U/A/J/E/o rescata por su intacta pertinencia en la Espania de 2017, Esteban Pujals decía que «lo que al poeta lingüísticamente ingenuo puede parecerle una reflexión privada, suya, única e irrepetible, una revelación de su “especial” yo interior, resulta así no ser, en sociedades en las que la iniciativa lingüística le ha sido arrebatada a la colectividad por los medios de comunicación, sino la actualización de las internalidades previstas de antemano por la lengua “normalizada”». Es iluso pensar que la poesía puede contra los medios de comunicación, pero es un banco en el que pueden encontrarse procedimientos de recuperación de la agencia lingüística. Algunos poemas y algunas hablas por debajo del radar ofrecen baratas tácticas de cultivo de cierto brillo, un poco de placer y un mínimo de imprevisibilidad.

El Seminario Euraca abre esta revista para infectar y hacer proliferar un deseo de lengua, mayormente romance, y para hacer pensamiento de la lengua como desacuerdo, diferencia y, por lo mismo, posibilidad de contacto real a partir de la opacidad semántica, la

tensión gramatical y el conflicto de la semántica social como partidas por jugár/sela. La frase rota por la mitad, esa SINTAXIS tan cierta y a la contra de la estructura de frase normal, se parece más al mundo tal y como es que la frase entera, suavizada, modelada por la intención de desaparición, el discurso, la programación semántica estabilizada.

El Seminario Euraca es un seminario de pensamiento salvaje sobre «lenguas y lenguajes de los últimos días del euro» activo desde el año 2012. El subtítulo da cuenta, por un lado, de que el objeto de trabajo principal es el material verbal de todo tipo y las codificaciones comunicativas de todo signo cuya polaridad más intensa condensa la poesía; y, por otro lado, de que se trata de un lugar para pensar el presente confuso, embarullado y urgente de la crisis. O mejor aún, de las zonas que la crisis dejó a la vista, a saber: una pregunta por la pobreza y la escasez cultural que el desarollismo de los sesenta y setenta decide ocultar, una pregunta por las tradiciones discursivas literarias que en el posfranquismo continúan con el pacto europeísta de no recordar los conflictos de clase, etnia y sur que se daban en el territorio, una pregunta por las fronteras exteriores a las normas y un amor fuerte al riesgo de pensar al borde (o al fin) de las cosas. Pues bien, Euraca es un término que calca el término «sudaca» que traían algunos de esos textos en los que «alguien toma la palabra» (*Hatuchay*) de un modo ladrón, desafiante, como un outsider o como el más bello y desinteresado participante de la fiesta a la que no ha sido invitado.

Contra el Mando. Por una discusión colectiva y transatlántica, en ningún caso nacional, ni mucho menos espaniola, del modelo de experiencia verbal, del problema de la organización de la frase, del desarme y rearmado en un plan de entrenamiento destinado a organizar las condiciones de posibilidad de otro uso político del material verbal, o LENGUAJEO, a partir de textos que transiten de lo académico a lo oral, de las notas hacia el ensayo, del poema a la forma verbal sin identificar, no importa estado, sí compromiso honesto con el pensamiento de la práctica del lenguaje.

/ Ocurre que la lengua está llena de monstruxs que sólo dan miedo a quien carga prejuicios contra lxs monstruxs, es decir, a quien carga Academia, Norma, Media y Eficacia comunicativa, Discurso, Theory, Estrategia

L/E/N/G/U/A/J/E/o es una revista. Que consta. De un número de pdfs alojados en el blog del Seminario Euraca. Se trata de un dispositivo de publicación & republicación de textos escritos por personas que participan o participaron alguna vez de la investigación colectiva iniciada en 2012 y por personas con quienes estamos, queremos y solicitamos entrar en diálogo. La edición de cada número corre a cargo de un comité editor rotatorio. La periodicidad es variable, como nuestras vidas. El medio principal de difusión es internet.Y el freim editorial puede consultarse en la **PARTITURA** consensuada por el Seminario Euraca en noviembre de 2016.

L/E/N/G/U/A/J/E/o se escribe entre barras cada vez para que cada vez seas consciente del trabajito que lleva lenguajear, escribir, de lo que cuesta anotar unas letras en el papel de la consciencia. Es a su vez homenaje y calco de un acontecimiento tan importante para la poesía contemporánea como L=A=N=G=U=A=G=E (1978-1981) fue.

Empieza... es como Europa respecto a América del Sur, a fines del 19 comienzos del siglo 20, y luego en algún momento Sudamérica tuvo un imaginario, no es cierto?, un imaginario del mundo que se hizo tan fuerte y potente que finalmente Europa retrocedió en la tentativa de, bueno, de fagocitar todo eso. Es... la emergencia de Brasil ! la emergencia de... de... es... Euraca ... es... se hace no a partir de potencias militares sino a partir de una potencia del imaginario y de la lengua que se impuso finalmente en las mesetas del mundo, y yo pienso que cada vez más las periferias van a afirmarse no con potencias económicas y militares sino con una presencia del imaginario y una presencia de la creación y el lenguajeo que va a hacer desaparecer cada vez más la distancia entre lo que se llamaba el centro y unas periferias, y pienso que todas las periferias... que todos los centros se volverán periféricos y en consecuencia no hace falta que las periferias intenten ser centros, las periferias tienen que intentar ser potencias del imaginario y de la creación y el lenguajeo...

(Edouard Glissant hackeado)

==/ **Seminario Euraca**

I appreciate you asking me to say a few words for L/E/N/G/U/A/J/E/o

==

After your huge and inspiring experience editing L=A=N=G=U=A=G=E, what do you think a 2017 magazine on radical language practices and lifes could be?

In 2017, I feel particularly connected to a non-national affinity and exchange among poets, which means a feeling of affinity for poetry that is committed to formal invention as a necessary in the face of always changing social and cultural conditions. A motto for this might be the reverse of the cliché: we might now say *think local, act global* or, for that matter, *think global, act global*. As much as I cling to the necessity of a poetics of the local and particular, I am frightened by the persistence of nativism, and not just on the right. From a US perspective, thinking local is sometimes hard to differentiate from thinking hegemonic or thinking authentic, though of course the local might still be a point of radical resistance in the US. But not if it means new nativisms, as for example the

solidarity in resentment of many Trump voters. I fear also a new moralism taking hold, in which poetry is valued not for its aesthetic risk but its political or personal sentiment.

Poetry is not a moral compass but a mortal rumpus.

When Esteban Pujals published ***La Lengua Radical*** 25 years ago, it was enormously encouraging, confirming the continuing relevance of the work we had done in L=A=N=G=U=A=G=E (and related magazines and presses) over the previous decade or two. I realize that work did not have an enormous immediate impact in Spain! But in a sense that paralleled our situation in the U.S. And I loved that Esteban had translated the book by himself. As much as I value collectivity, the work of a single translator/editor gave the book its aura.

At the same time, I was in touch with Manuel Brito of Zasterle Press in the Canary Islands. Manuel published my poetry collection *The Absent Father in Dumbo* in 1990. I visited Tenerife (and the university) with Susan, Emma, and Felix (my family) just a few years after *La Lengua Radical* was published. Manuel is one of the great publishers of American poetry and also has edited a few collections of great value to me, all in English. *A Suite of Poetic Voices* (Santa Brigida, Spain: Kaddle Books, 1994) and **«Small Press Publishing: Absorbing New Forms, Circulating New Ideas»** in *Revista Canaria de Estudios Ingleses* (2011).

/ Poetry is not a moral compass but a mortal rumpus

I also met the Argentine poet Jorge Perednik around this time (1994) an we discovered the affinities between L=A=N=G=U=A=G=E and **XUL**. That, in turn, ultimately led to my co-editing with Eduardo Espina ***S/N: NewWorldPoetics***, which published work of Latin American poets in English and American poets in Spanish.

==/ **Charles Bernstein**

Me alegra que me pidáis unas palabras para L/E/N/G/U/A/J/E/o

===

¿Desde tu experiencia como editor de la revista L=A=N=G=U=A=G=E, cómo crees que podría ser una revista sobre prácticas lingüísticas y formas de vida radicales publicada en 2017?

En 2017, me siento particularmente vinculado con una afinidad no nacional y de intercambio entre poetas, lo cual significa una afinidad por la poesía comprometida con la necesidad de una invención formal que enfrente las siempre cambiantes condiciones sociales y culturales. Un lema para esto debería seer la reversión del cliché: hoy tendríamos que decir *piensa localmente, actúa globalmente* o, por el mismo motivo, *piensa globalmente, actúa globalmente*. A pesar de que me aferro a la necesidad de una poética de lo local y lo particular, me asusta la persistencia del nativismo , y no sólo de derechas. Desde la perspectiva de los Estados Unidos, a veces es muy difícil diferenciar el pensar

localmente del pensar hegemónicamente o pensar auténticamente, aunque por supuesto lo local todavía puede ser una posición de resistencia radical en los Estados Unidos. Pero no si implica nuevos nativismos, como por ejemplo la solidaridad en el resentimiento de muchos votantes de Trump. Temo también que arraigue un nuevo moralismo que no valore la poesía por su riesgo estético sino por su sentimiento político o personal.

La poesía no es una brújula moral sino un alboroto mortal.

La publicación de ***La Lengua radical*** de Esteban Pujals hace 25 años fue enormemente alentadora y nos confirmó la actual relevancia del trabajo que habíamos hecho en L=A=N=G=U=A=G=E (y en revistas y editoriales relacionadas) durante las dos décadas anteriores. Soy consciente de que aquel trabajo no tuvo un impacto inmediato en España, como en un sentido análogo nos pasó a nosotros en Estados Unidos. Y me encantó que Esteban tradujera el libro él mismo. Así como valoro enormemente la colectividad, creo que el trabajo de un solo traductor/editor le dio al libro su aura.

En ese tiempo estaba en contacto con Manuel Brito, de la editorial Zasterle, en las Islas Canarias. Manuel publicó mi antología de poesía *The Absent Father in Dumbo* en 1990. Visité Tenerife (y la universidad) con Susan, Emma y Felix (mi familia) sólo unos pocos años después de que se publicara *La Lengua radical*. Manuel es uno de los grandes editores de poesía norteamericana y ha publicado algunas antologías de gran valor para mí, todas ellas en inglés. Sugiero la consulta de *A Suite of Poetic Voices* (Santa Brigida, Spain: Kaddle Books, 1994) y **«Small Press Publishing: Absorbing New Forms, Circulating New Ideas»** en *Revista Canaria de Estudios Ingleses* (2011).

/ La poesía no es una brújula moral sino un alboroto mortal

Por aquella época, en 1994, también conocí al poeta argentino Jorge Perednik y juntos descubrimos las afinidades que existían entre L=A=N=G=U=A=G=E y **XUL**. Aquello, en último término, me llevó a coeditar con Eduardo Espina la revista ***S/N: NewWorldPoetics***, que publicaba el trabajo de poetas latinoamericanos en inglés y de poetas norteamericanos en español.

===/ **Carlos Bernstein**

LENGUA

Ser aldeá

Ser aldeá para pertencer ao mundo dignamente. Ser de ningures para restaurar o berce onde se naceu /1/. Escribí esto hace ya muchos años, a propósito de *Casa pechada*. Desde entonces, esta idea, de algún modo, me generó una dependencia. Hay un yo (y hasta un ego) oculto detrás de ese «Ser aldeá» (no iba yo a pedirle a nadie que lo fuera, ni mucho menos que fuera de «ningures»). La parte chiquita de lengua que me toca usar, dentro de esa casa abierta que compartimos y mal/repartimos los humanos, me regaló una frase así como a traición, para que yo me la tatuara. Aquí está, pero no en la piel sino en el cuerpo, dentro, decidiendo por mí. La lengua se hace de rogar, regatea, no me dio todavía los medios para explicar bien cómo se produce en mí ese sentimiento de pertenencia y des/pertenencia a un espacio que no ha dejado de crecer conmigo. No es mía la lengua, como no es mía la lluvia o el paisaje. Se deja usar un poquito, con reparos y trampas. Pero me ha generado dependencias, oquedades, carencias, límites, distancias; parece hija a veces, o parece madre. Todo ello se ha ido acentuando: la necesité mucho cuando escribí *Casa pechada*; más aún cuando escribí *Cativa en su lughar* y mucho más ahora, cuando escribí *Tra(n)shumancias*. Cada vez, mi trabajo en poesía es más un trabajo en dependencia de la lengua, de lo que ella quiera darme y de lo que yo me sienta con ánimo de arriesgar por ella, con ella, contra ella, sobre ella, entendida como un bien común a mi servicio para intentar

/1/ Ser aldeana para pertenecer al mundo. Ser de ninguna parte para restaurar la cuna donde se nació.

construir poemas para dar, que es como vive la poesía, dándose, no como otros, que construyen con la lengua un poder para ellos, adueñándose de lo que es común. A mí, esa lengua de ellos no me gusta. Si puedo –que no es sencillo– la evito. Pero ¿qué lengua me pido, entonces? ¿qué tira de lenguaje? ¿qué roto, qué trapo, qué pedazo de esparto? Éramos pequeñas cuando aprendimos a amasar lo que iba a ser el pan. Se pegaba la cosa-masa a los dedos, al brazo, saltaba un pedazo al mandil de cuadros de vichy que sujetaba provisionalmente el pelo. Luego iba fermentando, se soltaba.

Entonces me escribió Germán, Germán Labrador: *la lengua no existe, como no existe el paisaje*. Y yo le respondí a vuelta de correo emocionada, le conté la anécdota de aquel antiguo novio que visitó mi aldea y no pudo contenerse:

–¿Eres consciente del lugar tan «bellísimo» en que naciste? («bellísimo», dijo. Al poco tiempo lo dejamos).

–No son más que *leiras*, le contesté, fincas de patatas, maíz, prados para segar y que ellas pasten.

Pero él hizo fotos y yo, a partir de entonces, convertí en paisaje el valle del Deza.

Con la lengua pasó algo parecido a lo que pasó con el valle: estaba ahí primero, como las fincas de patatas, la vaca, el hórreo, unas gallinas, o la feria. Tardé doce años en cambiar un camino por una calle y una casita fría por un colegio con calefacción y señoritas. Pasaron doce años antes de que yo comiera carne que no fuera la de los cerdos criados en la casa al calor de los niños, y tardé doce años en convertir mi lengua en una lengua, al sentir que se me imponía la obligación de usar otras palabras, casi desconocidas para mí. Comprendí de repente que el trocito de lengua de que había venido disponiendo desde muchísimo antes de nacer gozaba de existencia y era carne, tenía cuerpo y dolía, como el paisaje tiene foto y tiene motosierra y los cerdos intuyen los cuchillos. Aquel pedacito de lengua que yo había usado hasta entonces tenía la misma mala consideración que los filetes de vaca algo inservibles de ciertos comedores de colegio en los 50. Después comprendí que se trataba de una plaga extendida por muchas geografías (lo de la motosierra

/ A mí, esa lengua de ellos no me gusta. Si puedo –que no es sencillo– la evito

y la manía de matar a los cerdos en los meses con hielo). Era un dolor social. Se tronza un árbol y en la caída desmocha la cabeza de otros árboles y genera ausencias, claros no previstos, muertes de bichitos atrapados; llega el día de la matanza y la camada entera se vuelve solidaria con los gritos insoportables de los que han de morir. Me gustaría pensar que todo dolor social genera una adherencia más allá de cualquier resentimiento lógico. Me gustaría creer que ese dolor así, y la adherencia que produce, genera otro paisaje, una nación donde el frío y la lluvia no son la geografía sino el frío y la lluvia de los cuerpos y de sus lenguas, una nación social, algo así.

Tra(n)shumancias quiso trasladarse ahí, a esa nación de *ningures* y de todas partes donde espacios y tiempos forman una cadena cogidos de la mano, una nación tan deliberadamente construida por cuerpos ajenos como decididamente construyendo y construyéndose, también.

==/ **Luz Pichel**

También para la poesía hacía falta un 15M
Entrevista a Esteban Pujals Gesalí

==

En 1992, Esteban Pujals, profesor entonces de literatura inglesa y norteamericana en la Universidad Autónoma de Madrid, publicó *La lengua radical*, una antología en la que reunía a veintitrés poetas Language (o L=A=N=G=U=A=G=E). En ella incluía un extenso prólogo donde contextualizaba la escena, desarrollaba algunas de las preguntas estéticas y políticas que ésta se planteaba, e incluso establecía una clarificadora comparativa con las poéticas españolas del momento. Esta entrevista quiere enmarcar nuestra decisión de reeditar ese prólogo y ofrecer unas pistas del panorama Language a quienes se introduzcan en su lectura sin conocerlo previamente.

/

Seminario Euraca /¿Qué dirías que fue la poesía Language?

Esteban Pujals / Creo que la aparición en los EEUU, hacia finales del decenio de 1970, de los muy variopintos estilos de escritura que terminaron agrupándose en torno a la etiqueta *Language writing*, o *Language poetry*, marca, ni más ni menos, la fase más reciente de la llegada, muy tardía, al ámbito de la poesía en lengua inglesa del llamado «giro lingüístico», que tuvo lugar, para la filosofía, para las artes y para las ciencias, en torno a los años 1900. Lo sorprendente es que este fenómeno, el giro lingüístico (especificado para la poesía en el acceso por parte de lxs poetas y sus lectorxs a la conciencia de que antes de que un sujeto se pueda expresar habrá de haber un habla en la que expresarse y de que es en el acto de habla, y no antes o detrás, como se constituyen tanto el sujeto que habla como el mundo del que habla) haya tardado un siglo entero en alcanzar precisamente a las artes verbales. Para la filosofía analítica el *comienzo* del giro lingüístico lo representa la publicación de *On Denoting* (1905) de Bertrand Russell y del *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) de L. Wittgenstein. Hay también un sentido en el que el giro lingüístico de la pintura, o de la pintura que había existido en el llamado Occidente desde el Quattrocento, consistió en el cubismo.

En un sentido parecido, podemos hablar de Mallarmé como del primer poeta que cae del guindo en relación con la verdadera naturaleza de su material de trabajo. Pero una cosa es decir eso y otra decir que todos los lectores de Mallarmé desde, digamos, 1885, o que todos los espectadores de los cuadros de Braque y de Picasso desde el decenio de 1910 hayan entendido adecuadamente que a partir de ese momento el acto de componer un cuadro o un poema pasaban a ser una actividad radicalmente diferente de lo que había sido hasta entonces. Nunca debemos perder de vista que los poetas comparten su material de trabajo con los juristas y con los registradores de la propiedad y por ello no nos debe sorprender que muestre la poesía (o una parte —la más grande— de lo que llaman poesía) una resistencia obsidional a cualquier cambio de usos. El giro lingüístico ha tenido lugar, por lo tanto, por fases u oleadas. También hay que considerar que en estos ciento y pico años ha habido momentos de lucidez intuitiva por parte de individuos inspirados que a menudo no han encontrado oídos receptivos, y eso ha determinado su tendencia a expresarse oblicuamente en relación con sus hallazgos. El caso típico es precisamente el de Mallarmé.

Entre otras descalificaciones que se le han endosado a la poesía Language a lo largo de su recorrido, una de las que más se repiten es la de su supuesto elitismo. Como si el intento de entender las cosas pudiera ser elitista. Y es en este sentido, el del esfuerzo por entender, en el que lxs poetas Language aparecen, en cuanto grupo generacional, como lxs más intelectualmente ambiciosxs, lxs más filosóficamente autoconscientes y lxs más volcadxs en la elaboración de poéticas, de posiciones responsables —situadas— desde las que escribir en su tiempo, de toda la historia de la poesía en lengua inglesa desde Chaucer.

SE / ¿Qué relación tuviste con los autores de esta escena?

EP / A mí me llegó la onda de la existencia de estas escrituras en 1985: leí una reseña

Entre otras descalificaciones que se le han endosado a la poesía Language a lo largo de su recorrido, una de las que más se repiten es la de su supuesto elitismo

de Jerome McGann de un libro de Marjorie Perloff, *The Dance of the Intellect*, que había salido aquel año, y en el que aparecía un breve capítulo sobre el asunto. Pedí el libro, me lo leí e inmediatamente me puse a escribir a la propia Perloff y a algunxs de lxs poetas con los que conseguí establecer contacto. Esto era bastante antes de que apareciera internet y antes del uso generalizado del correo electrónico. También pedí una beca Fulbright para hacer la antología y tuve la bendición de que me la concedieran, con lo que me pasé el curso 1989-90 viviendo en San Francisco y viajando a Nueva York, entrevistando a muchxs de lxs autorxs y familiarizándome con el amplísimo arco de posiciones que ya entonces abarcaba la etiqueta *Language writing* y con el debate que se daba entre ellas. En aquel momento había transcurrido en torno a una década desde las más tempranas iniciativas de estxs autorxs. Me refiero a las revistas (L=A=N=G=U=A=G=E, *Hills, Miam, Roof, This, Temblor, Poetics Journal*...), a las pequeñas editoriales (*small presses*), a ciclos de lecturas públicas y a distribuidoras específicamente enfocadas a la difusión de estos tipos de escritura. Tanto en California como en la costa Este las escrituras Language se entendían a sí mismas como integradas en una labor colectiva desarrollada por comunidades de escritorxs que discutían su trabajo constantemente, y durante aquel año conocí a más de medio centenar de autorxs, a algunxs muy fugazmente, pero a Lyn Hejinian, Ron Silliman, Steve Benson, Carla Harryman, Barrett Watten, Norma Cole, Kathleen Fraser, Bob Perelman, Charles Bernstein, Steve McCaffery y Karen McCormack lxs traté bastante más y con algunxs de ellxs he mantenido el contacto hasta hoy.

Lo asombroso de la escena en la bahía de San Francisco era la intensidad de las actividades en torno a la escritura. Todos los días de la semana había tres o cuatro lecturas públicas de poesía que me interesaban (lo que me obligaba a desdeñar dos o tres a diario), ya fuese en las librerías Small Press Traffic (en SF) o Small Press Distribution (en Berkeley), ya en galerías de arte o incluso en las universidades, San Francisco State y Berkeley. Y en cada una de estas lecturas lo que sorprendía era la familiaridad del público no ya con las cuestiones que preocupaban obsesivamente a lxs autorxs de estos tipos de escritura (la

posibilidad de una lírica sin el pronombre de primera persona, la polaridad entre lo oral y lo ultraescrito, etc.) sino la familiaridad que demostraba el público en los debates tras la lectura respecto a la trayectoria de lxs invitadxs a leer y específicamente con los libros que habían publicado ya. En Nueva York el panorama era menos visible pero bastante parecido, las lecturas en The Ear Inn llenaban por completo el local y la altura, la complejidad y la temperatura, el apasionamiento, de los debates era tan llamativas como en San Francisco. Yo creo que habría que remontarse a la Occitania del siglo XII o a la Córdoba del siglo X para encontrar en la historia de la humanidad una curiosidad y dedicación comparables en relación con la escritura.

SE / ¿Existe una evolución, distintas «generaciones» de escritura Language?

EP / Con respecto a lo que ha sido de las escrituras *Language* entre finales de los 80s, cuando empecé a reunir la antología, y ahora, es importante subrayar una diferencia importante. Entonces despertaban la animadversión general de la poesía estadounidense, que proyectaba en Language su fantasía paranoica de una especie de vanguardia leninista dispuesta al asalto de los centros de control. Si no estabas contra Language es que eras unx de ellxs, de esxs que sacaban sin cesar, tanto en sus textos creativos como en sus artículos polémicos, cuestiones que a otrxs poetas no les interesaban y a menudo ni siquiera entendían. Lo que ha sucedido entre entonces y ahora es que aquella interrogación de las categorías más básicas con respecto a la composición de poesía, y los hábitos, actitudes y procedimientos de escritura que alimentaron, han permeado poco a poco el conjunto de la poesía estadounidense, dando lugar a escrituras que son evidentemente hibridaciones de la escritura Language con otras tendencias que tenían entonces otras localizaciones. Así, por poner un ejemplo, el tipo de poesía que tenía como objetivo prioritario dirigirse a las cuestiones de identidad étnica o lingüística ha terminado por entender, absorber y encontrar utilísima la tematización del uso lingüístico en su propia investigación identitaria. Hace ya más de una década que es habitual hablar de una *Language poetry* de segunda generación, continuación de muchos de aquellos debates y procedimientos creativos por parte de poetas veinte o treinta años más jóvenes.

SE / ¿Por qué decidiste traer a lxs Language a España? ¿Qué recepción esperabas para la edición? ¿Qué efectos deseabas que tuviera el prólogo?

EP / ¿Por qué decidí traerlxs/traducirlxs/darlxs a conocer? Creo que ya he contestado: a mí lo que más me interesaba cuando tenía treinta y tantos años era la poesía: sus lenguas, sus ritmos, su historia, sus tipos, sus músicas, sus andares. Y asistir a una lectura de poesía entonces, en Madrid, donde había estudiado, o en Málaga, donde vivía entonces, o en Inglaterra, donde había pasado los tres años anteriores a marchar a Málaga, era una experiencia lúgubre y deprimente, de una solemnidad paralizante, en la que todxs lxs asistentes parecían estar ocultando algo, o atrincheradxs precisamente contra las preguntas más obvias y urgentes en relación con lo que escuchaban o habían escrito. Y la poesía que se publicaba como de rabiosa actualidad parecía venir de ultratumba, poesía romántica dedicada a armar unos sujetos que de ninguna manera podían ser de este

mundo de ahora, incompatibles con lo que uno había leído de lingüística, el joven Marx, Wittgenstein, Rossi-Landi, Foucault, Deleuze, Derrida. Ya he dicho que pedí una Fulbright para hacer la antología. Si no me la hubieran concedido creo que la hubiera intentado hacer de todas maneras, aunque habría sido más difícil y habría salido peor. Lo que yo quería conseguir era un efecto de contagio, claro; hacer visibles otras maneras de pensar las artes del habla escrita; unas maneras más acordes con los tiempos y con una ambición intelectual que nunca ha sido separable de la poesía. Y creo que la antología estuvo muy cerca de conseguir algo parecido a lo que buscaba; se reseñó en la prensa y despertó una medida del interés que intentaba atraer. El problema estuvo en que la precaria empresa editorial que la publicó se hundió unas semanas después de que el libro apareciese y apenas lo distribuyó. También parece que no era del

Lo que yo quería conseguir era un efecto de contagio, claro /

todo su momento, aquellos años de movida y de nueva sentimentalidad y demás inanes delirios. Tal vez también para la poesía hacía falta, además de que pasaran 25 años, que sucediera el 15M. Y a mi modo de ver Euraca es lo más parecido a Language que ha sucedido en nuestro país.

SE / ¿Cómo fue volver al texto 25 años después? ¿Qué cambiarías hoy de lo escrito?

EP / Del prólogo me ruboriza ahora un pelín no tanto su (mi) juventud como la actitud militante a ultranza, y lo que cambiaría en él son los ejemplos de poemas de Álvaro García: tendría que haber elegido a Luis García Montero o a algún otro poeta comparablemente influyente respecto a lo que ha venido después.

SE / ¿Qué artefacto es una escena poética *underground* en Estados Unidos? ¿Político? ¿Estético? ¿Cuál es, si la hay, la utilidad política del *underground*?

EP / El *underground* es, en los EEUU como en todas partes, el nombre actual (o tal vez más bien de los 60s) de la vanguardia. Y la vocación de la vanguardia es, por una parte, construir piezas artísticas que el sistema vigente de recepción no es capaz de absorber y, al mismo tiempo, demostrar la inadecuación de ese sistema de recepción con respecto al presente, desenmascarando la complicidad del arte *pompier* con los mecanismos de la opresión que ejercen clérigos y tiranos. Ya sé que esta es la manera más cruda de presentarlo, pero valga en aras de la claridad. De modo que no hay manera de distinguir en este contexto lo político y lo estético. El programa Language, por llamarlo así, unificando un arco de posiciones complejo, politizaba los actos de habla y sometía el poder a algo así como un análisis lingüístico desde la práctica creativa. No se trataba de hacer

A nadie le gusta ser marginal, se te coloca en el margen porque no te quieren en el centro /

la revolución, sino de ver y hacer ver la dimensión radicalmente política del hablar.

SE /¿Hasta qué punto funcionaban lxs Language como comunidad? ¿Eran marginales? ¿Querían no serlo?

EP / Creo que ya me he referido a Language como a una comunidad, o mejor, como a una confluencia de comunidades de escritorxs fuera de la cual sus autorías perdían importancia. Marginales, desde luego; al menos en el momento en el que yo lxs conocí. A nadie le gusta ser marginal, se te coloca en el margen porque no te quieren en el centro. Todxs ellxs eran personas muy leídas y estudiadas y estaban evidentemente destinadxs a la docencia universitaria, que es lo que en su mayoría han terminado haciendo; pero salvo Bruce Andrews y Michael Davidson ningunx era entonces profesorx. Ted Greenwald era taxista, Charles Bernstein era editor de una revista médica, Ron Silliman trabajaba en IBM, Kit Robinson también era informático; el propio Bruce Andrews, aunque era profe, lo era en un departamento de sociología y no en un departamento de literatura o de arte.

SE / ¿Cuál es el destino político del *underground*? ¿Qué relación se estableció entre la comunidad Language y las instituciones (de poesía, de cultura…)?

EP / Si la propuesta *underground*, o de vanguardia, responde realmente a un sentir compartido y es defendida con inteligencia (es decir, si no es un efecto-novedad creado por la dinámica de la moda, la reina en nuestro mundo de consumo), su destino, político y estético, es desplazar lo que estuviera en posición de hegemonía. Language ha ido siendo absorbido muy lenta y paulatinamente por las instituciones, pero muy a regañadientes. Esto habla elocuentemente de la resistencia que presentan nuestras sociedades a cualquier intento de desenmascarar la confianza ciega en la naturalidad del habla. A medida que algunxs autorxs Language han ido accediendo a posiciones de influencia cultural (principalmente quienes han ganado un premio o se han hecho profes) la propuesta ha conseguido multiplicar su presencia, generando las hibridaciones a las que me refería más arriba. Cuando se habla de escrituras Language de segunda generación es a esto a lo que se apunta: modos de la escritura orientados hacia cuestiones de género, por ejemplo, pero conscientes de la mediación lingüística y capaces de movilizar esta conciencia en el proceso de escritura, escrituras enfocadas a lo medioambiental que incorporan esta misma perspectiva… Lo que sí puede decirse es que de todo el amplio colectivo de poetas a lxs que cabe asociar con el proyecto Language sólo Rae Armantrout (a quien no incluí en la

antología por causas un poco azarosas) ha recibido en estos 25 años un premio de la importancia del Pulitzer (2010).

SE/ ¿Lograron establecer una tradición poética? ¿Tuvieron continuidad?

EP/ Fundar una tradición suena muy grandilocuente en nuestro tiempo, y Language abarcaba una gama amplísima de estilos de escritura, lo que dificultaría la identificación de esa «tradición» si existiera. Lo que resulta perceptible son las hibridaciones a las que me he referido ya: uno lee hoy un poema de unx poeta muy premiadx y difundidx y percibe rasgos que hasta hace muy poco eran *sólo* característicos de la poesía del ámbito Language. En cualquier caso, la poesía se ha convertido en los Estados Unidos en un océano inabarcable del que cada cual conoce, aparte de a los clásicos, algunxs de ellxs aún vivxs, los parajes que más le interesan. En ese océano, Language es un mar pequeño pero reconocible que ejerce una influencia beneficiosa e innegable.

==/ **Seminario Euraca**

Language: un proyecto radical para la escritura de fin de siglo

==

Escritura y crítica del lenguaje

Distinguía Levi-Strauss en *Tristes tropiques* a las sociedades que, como la nuestra, expulsan, o mejor, vomitan, las realidades o a los individuos por los que se sienten amenazadas, de las que practican el canibalismo, ingiriendo el cuerpo extraño o peligroso, que cambia así de signo con respecto al cuerpo que lo absorbe. El contraste, desde esta distinción, entre dos sistemas contemporáneos, el de las artes plásticas y el de las artes del lenguaje, no puede ser más llamativo; si el primero ha aprendido a lo largo de nuestro siglo a neutralizar el peligro potencial de la novedad por el procedimiento de fagocitar el elemento (¿alimento?) inquietante, el *establishment* literario no ha encontrado aún mejor solución ante la propuesta verdaderamente crítica, la que lo hace sentirse amenazado, que la expulsión y el ostracismo. Esta práctica ha demostrado repetidamente su eficacia cuando su objeto ha sido un proyecto artístico insuficientemente articulado o carente de convicción; puede de hecho llegar a eliminarlo por completo. Pero cuando a lo que se enfrenta un sistema literario es a

una alternativa global cargada de razones y defendida por escritores de considerable talento y energía, el silencio es estrategia insuficiente que sólo conseguirá retrasar la difusión generalizada de la propuesta.

Éste es sin duda el caso de los escritores Language /1/. Lo que empezó en la década de 1970 como la insatisfacción de un pequeño número de jóvenes poetas descontentos con los términos más comunes entonces (y hoy) para concebir los procesos de composición y lectura del poema, se convirtió rápidamente en un intenso debate sobre poética que se desarrolló en modestas revistas de tirada reducida (*L=A=N=G=U=A=G=E* y *This* se reproducían en fotocopia) y que abarca hoy una extensa bibliografía que incluye, además de una decena de revistas de este tipo, volúmenes de ensayos, libros-objeto, dos antologías /2/ y un número de libros de poemas que sobrepasa los trescientos títulos. Este prodigio de actividad editorial no hubiera sido posible sin la aparición de las *small presses*; la respuesta de los autores norteamericanos más innovadores a un mercado literario que se caracteriza económicamente por su naturaleza monopolista y estéticamente por su resistencia a lo verdaderamente diferente. La incapacidad de este mercado para absorber modos de la escritura radicalmente distintos al de la novela o al del modelo de poema que habitualmente difunden las publicaciones literarias más leídas ha dado lugar a la aparición de una multitud de pequeñas editoriales (Roof, This, The Figures, Sun & Moon, Tuumba, Station Hill, Potes & Poets, Segue...) gestionadas a menudo por los propios escritores, quienes llevan a cabo por correo y mediante otros canales alternativos /3/ la distribución de los libros y revistas que producen. En un plazo de tiempo récord estos canales han ampliado considerablemente la comunidad de autores y lectores de la escritura Language, una comunidad creciente, aunque aún minoritaria, que constituye hoy el sector más exigente del público literario norteamericano.

Con la excepción de Marjorie Perloff, quien se ha interesado repetidamente por el fenómeno Language, señalando la relevancia de su relación con las artes plásticas y con el pensamiento de nuestro fin de siglo /4/, tampoco la academia ha prestado apenas atención a lo que puede considerarse como la propuesta de cambio más drástica y prometedora que ha producido la literatura occidental en los últimos cincuenta años. Ello resulta casi increíble, tanto si tenemos en cuenta el tipo de actividad poética que practican estos autores (la investigación creativa de la centralidad del lenguaje en la estructuración del individuo y de la realidad colectiva) como si consideramos la escala del fenómeno, pues no se trata aquí de este o aquel poema «novedoso», sino de perspectivas que afectan a la obra de al menos medio centenar de autores, y que han producido la rapidísima generación de un público independiente de los órganos que controlan la difusión de la escritura en Norteamérica, el mercado monopolista y el sistema educativo. El hecho de que exista en los Estados Unidos una comunidad de lectores constituida en torno a una concepción de la escritura y de la lectura radicalmente diferente de la que promueven tales sistemas es en sí mismo lo suficientemente llamativo como para atraer la atención de cualquiera que se interese por la literatura contemporánea. Pero uno esperaría que la concentración por parte de los autores Language en la lingüisticidad (*¿palabrez, verbatura?*) del poema les convirtiera en

Lo que empezó en la década de 1970 como la insatisfacción de un pequeño número de jóvenes poetas descontentos con los términos más comunes entonces (y hoy) para concebir los procesos de composición y lectura del poema, se convirtió rápidamente en un intenso debate sobre poética que se desarrolló en modestas revistas de tirada reducida /

un objeto especialísimo de curiosidad para una investigación literaria que a menudo se autocalifica de postestructural y que ha estado dominada en años recientes por ópticas metodológicas que, como la teoría de la recepción o la posición desconstruccionista, se enfrentan al texto literario precisamente desde esta perspectiva. El hecho de que no haya sucedido así prueba hasta qué punto la incorporación a la academia de ópticas pretendidamente críticas y novedosas cumple a menudo la función conservadora de evitar un cambio mucho más drástico y generalizado. Practicar ejercicios desconstructivos sobre el teatro de Shakespeare, las novelas de Faulkner o la poesía de Wallace Stevens resulta así ser una vacuna necesaria contra la desintegración completa del sistema literario que eliminaría la posición misma desde la que se ejercita la actividad desconstructiva. Hablar de incomprensión por parte de la crítica académica con respecto a la escritura Language supone, por lo tanto, camuflar la medida en la que esa crítica ha entendido perfectamente que el trabajo de poetas como Charles Bernstein, Bruce Andrews, Lyn Hejinian, Ron Silliman o Tina Darragh, y, sobre todo, que el hecho de que exista ya un público para este tipo de escritura, pone en grave peligro el control que tal crítica intenta ejercer sobre el gusto literario estadounidense.

La historia de la aparición del fenómeno Language se relaciona vitalmente con unos comienzos borrosamente ligados a las movilizaciones de los sesenta con motivo de la guerra de Vietnam primero y del Water-

gate después. Sus centros geográficos son Nueva York y sobre todo San Francisco, y sus poéticas proceden de la crítica marxista de las relaciones sociales bajo el capitalismo, una crítica que estos poetas extienden, trasladándola al plano de la lengua e incorporando conceptos y puntos de vista tomados del pensamiento social, lingüístico, psicoanalítico y filosófico reciente, a una crítica práctica de la alienación contemporánea del habla y de la escritura. *L=A=N=G=U=A=G=E*, la revista que ha terminado dando su nombre al conjunto de las propuestas creativas de estos autores, se publicó en Nueva York entre 1978 y 1982, editada por Bruce Andrews y Charles Bernstein, los escritores más activos en este tipo de experimentación en la costa Este, junto a otros como Alan Davies, James Sherry, Tina Darragh o Ray DiPalma. Pero *L=A=N=G=U=A=G=E* no fue ni la primera ni la única de las revistas que se proponían agrupar y coordinar la acción poética como una praxis lingüísticamente crítica del presente. *THIS*, publicada por Robert Grenier en Iowa desde 1971 y, desde 1973 hasta su desaparición en 1982, en San Francisco por Barrett Watten, desarrollaba ya un proyecto poético característicamente consciente (desde su propio nombre) de la problematicidad de la referencia lingüística y de la naturaleza artificial, socialmente construida, de la sensación que los hablantes de una lengua tienen de la naturalidad de la misma. Hubo otras revistas (*Hills, Roof, Tottel's, Miam, The Difficulties, QU*), todas ellas de formato muy humilde, que cumplieron eficazmente el objetivo de reunir las dispersas fuerzas creativas de un arte verbal crítico. Estas revistas dieron también lugar a un desarrollo característico: un tipo de texto crítico y poético al mismo tiempo, una escritura híbrida, anfibia, que podía hablar sobre sí misma, hacer visibles sus insuficiencias con fines expresivos y utilizar al mismo tiempo su energía creativa para elaborar ópticas críticas. Hoy, desaparecidas estas publicaciones, los poetas Language continúan su actividad en las pocas revistas literarias y artísticas que admiten en sus páginas la discusión de los supuestos más básicos de la cultura propia: *Sulphur, Temblor, Boundary 2… Poetics Journal*, editada en San Francisco por Lyn Hejinian, y por Barret Watten desde 1982, sigue publicándose.

En síntesis, lo que plantean los escritores Language es una crítica global del modelo de poema que actualmente construyen revistas, antologías y premios de poesía tanto en Norteamérica como en Europa. Desde su perspectiva, el experimento y la crítica, lejos de ser márgenes de la poesía, constituyen hoy el centro mismo de la actividad poética relevante, y la negativa a aceptar este hecho por parte de la infinita mayoría de los poetas, críticos y lectores es sintomática del rumbo conservador que frente a otras facetas de la cultura contemporánea ha caracterizado el trabajo poético desde los años que precedieron a la segunda guerra mundial. Para estos autores, el modelo que domina el poema contemporáneo muestra una llamativa docilidad con respecto a una tradición de usos formales obsoletos y autoritarios. Lo último que puede un poeta permitirse despreciar son sus materiales de trabajo y éstos, el lenguaje, han sido drásticamente modificados en nuestro siglo por perspectivas que hacen inviable el modo tradicional de concebirlos como simples vehículos de un pensamiento que es independiente de su formulación lingüística. Los poetas que adoptan el modelo poético más común adoptan así, con

él, una óptica arcaica que descansa en una teoría lingüística implícita inaceptablemente ingenua para el lector de Wittgenstein, de Lacan o de la oleada de estudios post-estructurales recientes sobre el discurso. Ambas acusaciones, la de conservadurismo formal y la de candor epistemológico, resultan razonables si tenemos en cuenta la riqueza de ámbitos formales y conceptuales que han abierto en nuestro siglo la música y las artes plásticas, y plantean en su consideración conjunta la acusación mucho más grave de una comparativa insuficiencia en su ambición intelectual por parte de las artes de la escritura, muy necesitadas, desde la perspectiva Language, de autocrítica.

La experimentalidad de los poetas Language no es, por lo tanto, simplemente resultado del hastío que pueda generar en un determinado tipo de lector la utilización contemporánea de técnicas de composición renacentistas (si tenemos en cuenta el uso que los poetas siguen haciendo de una discursividad jamás interrogada desde la poesía) o en el mejor de los casos centenarias (si consideramos la vigencia actual del verso libre), sino que procede de una aguda sensibilidad a las implicaciones epistemológicas y políticas de la forma; procede asimismo de una conciencia crítica que se niega a considerar resuelto todo lo que hoy hace del texto artístico un nudo de problemas. Por ello es importante no malentender las libertades que estos escritores reivindican para la creación como un abandono de las responsabilidades del poeta para con su lengua, pues forman parte, por el contrario, de una conciencia muy intensa de responsabilidades lingüísticas nuevas que son hoy mucho más urgentes que las que implicaba tradicionalmente la actividad poética.

El hecho de que exista en los Estados Unidos una comunidad de lectores constituida en torno a una concepción de la escritura y de la lectura radicalmente diferente de la que promueven tales sistemas es en sí mismo lo suficientemente llamativo como para atraer la atención de cualquiera que se interese por la literatura contemporánea /

Pero ejemplificaré ya las diferencias concretas que separan el tipo de poesía al que me estoy refiriendo del modelo de poema dominante. Tomemos, por ejemplo, el comienzo de «Derribos Ocaso», de Ron Silliman:

¿Lo notas? ¿Duele? ¿Es demasiado suave? ¿Te gusta? ¿Te gusta esto? ¿Así es como te gusta? ¿Está bien? ¿Está él ahí? ¿Respira? ¿Es él? ¿Está cerca? ¿Está dura? ¿Está frío? ¿Es pesada? ¿Lo tienes que llevar lejos? ¿Son eso montañas? ¿Es aquí donde nos apeamos? ¿Tú cuál eres? ¿Llegamos ya?

Para el lector habituado a leer poesía el problema no es aquí ni que el texto se presente sobre la página en líneas justificadas (el poema en prosa es forma aceptada desde hace siglo y medio) ni tampoco el hecho de que esté íntegramente compuesto por interrogaciones. El lector reconoce el registro lingüístico del interrogatorio y no es esto lo que perturba su lectura. Pero los interrogatorios a los que está habituado el lector están característicamente ordenados por algún tipo de contexto que identifique a interrogador y a interrogado y se ajustan además a alguna suerte de esquema habitual, ya sea la seriación trimembre clásica, ya un encadenamiento lógico o analógico, algo, en fin, que le proporcione al lector la sensación de que el discurso se mueve en una *dirección determinada*. Esto es precisamente lo que Silliman está intentando evitar en lo que puede a primera vista parecer un alarde de empecinamiento perverso por dificultar la lectura. El texto elude la determinación de sus pronombres, suspende la identificación de los interlocutores, y leer las restantes treinta páginas que lo componen no le resolverá al lector el problema de decidir sobre si corresponde o no atribuir todas las preguntas a la misma voz, sobre quién o quiénes puedan ser los destinatarios o sobre qué sentido pueda tener la presentación de este acopio de interrogaciones en el contexto de un libro de poemas publicado por Roof, una editorial neoyorquina especializada en la publicación de libros de poesía. Más difícil aún le resultará al lector establecer una relación entre el texto de «Derribos Ocaso» y el autor que lo ha producido, pues los materiales que lo componen proyectan una anonimia característica que aproxima la pieza a algo así como un modelo descentrado de la experiencia verbal colectiva.

Pasemos ahora a considerar una estrofa de *Pedirdeboca*, de Ted Greenwald:

A Vd. le importa   zurra el cere
Bro tan poético   Libro en el
Que apoyarse   Perder peso
Próximo oído a la boca próxima
Parecer moverse   Sencillamente
Perecer   Psíquica elevación leve

Aquí la indeterminación lógica que practica Silliman entre oraciones en «Derribos Ocaso» se ha trasladado al interior de la frase. El texto no llega a presentar períodos sintácticos «completos» sino relativa y excepcionalmente («Perder peso», «Sencillamente/Perecer»), y esto, aunque pueda sugerirle al lector el modo fragmentado, interferido, incompleto, en el que a menudo se presenta el lenguaje ante el hablante en su experiencia, provoca en él, más aún que el texto de Silliman, una especie de vértigo lingüístico, pues es característica habitual del texto poético, por serlo de los muy variados registros escritos, la represión de este tipo de incertidumbre. Los textos de Peter Inman llevan la indeterminación al extremo al ser productos de un trabajo que con frecuencia

el experimento y la crítica, lejos de ser márgenes de la poesía, constituyen el centro de la actividad poética relevante, y la negativa a aceptar este hecho de la mayoría de los poetas, críticos y lectores es sintomática del rumbo conservador que ha caracterizado el trabajo poético desde los años que precedieron a la segunda guerra mundial

/

se centra en un nivel lingüístico inferior al de la palabra. La experimentación de Inman con los valores asociativos del fonema aislado o en combinaciones totalmente neologísticas convierte la lectura en un ejercicio de la percepción que no sólo trasciende los límites comunes del texto poético, sino también los de la propia lengua:

endunar por la voz / vara dero guisante
/ (vendada pañería)
tocino viejo de intemperie / induir maón
/ ocurspectiva salsa /
«picadillo», sus angrados de cama ron
/ montes tienen materia /
le gustará a ella alguien al comienzo de una
profesión cuando todos
los bordes caigan en sus manos / «sutiles de
enseñar» / estupeface bon

El texto incorpora aquí al horizonte de su lectura aspectos de la experiencia que, como la recepción de fragmentos lingüísticos deformados o interferidos, o la percepción de mensajes emitidos en lenguas que el lector no conoce, plantean cuestiones tan interesantes como lo pueda ser la definición del umbral: ¿qué grado de «normalidad» debe presentar la lengua para ser artísticamente utilizable? ¿No hay acaso un sentido en el que la plasticidad, la materialidad lingüística, está en relación inversa con respecto a una aceptabilidad que la hace invisible?

No es extraño que textos como los de Silliman, Greenwald, Inman y, en general, los producidos por los poetas Language dejen estupefacto al lector no familiarizado

con los términos del intenso debate sobre poética del que forman parte. La mayoría de los lectores de poesía espera hoy de un poema un texto compuesto en verso libre en el que un sujeto claramente definido (a menudo una proyección del propio autor) expresa, en un lenguaje típicamente «poético» (esto es, limitado, fruto de una *selección* léxica y sintáctica que excluye una buena porción del diccionario, por no hablar de la experiencia auditiva de los hablantes) y altamente discursivo (es decir, integrado por oraciones completas articuladas lógicamente), una «unidad de pensamiento» que suele consistir en una percepción sobre algún aspecto de su experiencia. El valor que los lectores adjudican a este tipo de texto, el juicio sobre los méritos relativos de los diferentes poemas, suele depender de la opinión del lector sobre la relevancia o banalidad de dicha percepción y sobre la «verosimilitud» o generalizabilidad de esa experiencia. Con ello el poema es considerado casi exclusivamente en términos de su «contenido» (es la «experiencia» del autor lo que se convierte en objeto de valoración) y al margen de su forma lingüística, pues ésta tiende a aparecer en gran medida estandarizada y, a pesar de referencias nominales de tipo general que críticos y poetas hacen a menudo al valor de la forma, ésta queda reducida en la práctica a cierta vaga correspondencia en lo que a tono se refiere entre el *qué* del poema y la combinación de palabras empleada para expresarlo.

Cuerpo y alma del lenguaje

Consideremos ahora «La noche junto al álbum», un poema de Álvaro García incluido en el libro del mismo nombre y una pieza que, por haber merecido el premio Hiperión de poesía en 1989, puede muy bien ejemplificar el gusto poético vigente:

Tenía en aquel tiempo el pelo más oscuro
y se tendía a un sol filtrado por los árboles
sobre el blanco mosaico de sus siestas de anciana.
Os hizo tomar sopa y varias precauciones
contra aquel barrio de óxido y, ahora,
la noche junto al álbum, ve la bruma
de los días perdidos igual que un oleaje
o lo que fue la vida, lejos, rara
en un país de insomnio y de sobrinos /5/.

El modo en que se presenta aquí el texto ante su lector empuja a éste típicamente hacia un ámbito de realidad distinto de la propia presencia del poema. Si la ausencia de determinación, lógica en la pieza de Silliman, y sintáctica, o incluso morfológica, en las de Inman y Greenwald, bloqueaba la transcendencia por parte del lector de la materialidad presente del texto, obligándole a concentrar su atención en la verbalidad material de sus palabras, lo que el poema de Álvaro García facilita o promueve es precisamente lo contrario: el lector se ve arrastrado en un movimiento automático que desvía su atención de la forma verbal que tiene ante los ojos, conduciéndole al ámbito transcendente de unas «realidades» con respecto a las cuales la forma del poema se comporta como vehículo, signo, cifra. Las «realidades» que magnetizan la atención del lector (la tía del hablante del poema, un tiempo pasado, un tiempo presente, etc...) *aparecen* como si fueran sin más la experiencia o el pensamiento mismos del autor y se conciben como no mediatizadas, como directamente accesibles, independientes de la lengua que las construye pero finge simplemente «traducirlas» a palabras. El poema se convierte así en un mecanismo de suplantación de lo presente por lo ausente:

lo que está ante los ojos del lector desaparece en la conjuración de lo que no estaba, y en esta operación de sustitución del *cuerpo* lingüístico por su *alma* proyectada lo que se convierte en objeto de apreciación estética resulta ser, no una forma verbal, sino el poeta mismo, o una porción de su personalidad: las observaciones o recuerdos que el autor presenta ante el lector como admirables en el acto de revelación de un fragmento de su vida «interior» o privada.

Desde la perspectiva del poeta Language la teoría lingüística que aparece implícita en «La noche junto al álbum», como en la inmensa mayoría de los textos poéticos que se publican hoy, es fundamentalmente errónea y si el lector puede aceptarla es sólo por su pasividad acrítica con respecto a lo verbal: una pasividad que durante dos mil años ha alimentado en las culturas de Occidente una visión autoritaria y fetichizada de las lenguas. El poema de Álvaro García implica, de hecho, con respecto a su lengua, una perspectiva idéntica a la que encontramos en el siguiente pasaje de Vitrubio:

> En este congreso de personas, comenzando a formarse de nuevo modo las voces, con el uso ordinario repetido, fueron estableciendo los vocablos conforme les ocurrían; después, significando con algunas palabras las cosas más usuales, comenzaron a hablar, todo por acaso y fortuitamente, estableciendo para ellos su idioma /6/.

Hubo un tiempo, sugiere Vitrubio, en el que los humanos gozaron de la capacidad de pensar, pero no de la de hablar. Luego crearon los antepasados las lenguas como un código completo que nos han legado y que nosotros transmitiremos a las generaciones futuras sin que sean apenas relevantes las modificaciones que podamos introducir en él, pues el valor de la lengua se subordina al de una realidad entendida como anterior e independiente, a la que hace referencia.

El hecho de que sea posible construir códigos artificiales (criptográficos, lógicos, telegráficos, matemáticos) a partir de una lengua natural ha hecho que la perspectiva más común sobre el lenguaje en las culturas occidentales sea la que lo identifica con ellos. Según esta óptica, las lenguas son mecanismos estables, compuestos por piezas inventariadas, y su comportamiento es perfectamente previsible y subordinado con respecto a un pensamiento autónomo. Esta visión es lo que Charles Bernstein ha llamado «la teoría del tubo» /7/ sobre el len-

/

En síntesis, lo que plantean los escritores Language es una crítica global del modelo de poema que actualmente construyen revistas, antologías y premios de poesía tanto en Norteamérica como en Europa

guaje, y según ella, el hablante piensa que su actividad es análoga a la introducción por el extremo de una manguera de ideas y observaciones que su interlocutor recoge al otro extremo. Lo que en primer lugar destaca en esta simplísima teoría lingüística es la neutralidad que en ella se atribuye a las lenguas con respecto al pensamiento del que supuestamente son vehículo, una neutralidad inaceptable desde la conciencia de la problematicidad de toda traducción y desde la constatación de la enorme variabilidad de modos y registros que presenta toda lengua natural en el uso. Igualmente notable resulta la estabilidad que les supone esta óptica a las lenguas, incompatible con la realidad incontestable del cambio lingüístico. Ambos errores son ideológicos y proceden de un prejuicio cultural característico de las culturas occidentales: el que defiende lo individual y privado contra lo público y colectivo incluso en ámbitos que, como el del valor, son por definición sociales.

La ingenua convicción robinsoniana que tiene el individuo occidental de que cuando piensa privadamente está realizando un acto independiente de su colectividad es una falsa conciencia que le oculta la medida en la que ese acto está completamente determinado por las relaciones sociales de las que forman parte tanto él o ella como la lengua que sin duda constituye la materia de sus procesos mentales. La misma convicción le hace concebir la sociedad como una agrupación de individuos anteriores a la colectividad y que, por lo tanto, podrían perfectamente no haber decidido agruparse. Esta visión le oculta que es sólo mediante el proceso de socialización en el que consiste el aprendizaje de una lengua como accede el individuo a su conciencia subjetiva, constituyéndose en sujeto humano sólo a partir de los acuerdos colectivos que se concretan en la (relativa) estabilidad de los léxicos y las sintaxis.

no te hablo *para* que me entiendas, sino *porque* me entiendes /

Para el poeta Language las lenguas no son vehículos y la metáfora del tubo distorsiona profundamente tanto la naturaleza de lo verbal como la posición en que sitúa al hablante con respecto a su lengua. El lenguaje *constituye* el pensamiento y la percepción, y estos ámbitos están colectivizados desde el comienzo mismo del proceso de formación del individuo, por lo que la función comunicativa, tal como comúnmente la entendemos, no es sino muy secundaria en el uso de la lengua; los hablantes, previamente a cualquier acto de habla, están ya comunicados en la enorme medida que supone compartir los infinitos acuerdos en los que hablar esa lengua consiste; no te hablo *para* que me entiendas, sino *porque* me entiendes.

Desde esta perspectiva, el poeta que a finales del siglo veinte se empeña en contra de toda evidencia empírica y lingüística en aferrarse al prejuicio de una subjetividad no mediatizada por el valor colectivo de la lengua se compromete con una ideología interesada en privatizar lo que es común, envolviendo en confusiones precisamente las realidades que mayor importancia tienen en el trabajo de un escritor: la lengua, social por definición, el foro por antonoma-

sia de todos los desacuerdos y reconciliaciones; el pensamiento, que está hecho de lengua, que es el proceso mismo de *producción* lingüística; y la subjetividad, que constituye tan sólo una pequeña parte del sistema más complejo que es el conjunto de las relaciones sociales. Lo que al poeta lingüísticamente ingenuo puede parecerle una reflexión privada, *suya*, única e irrepetible, una revelación de su «especial» yo interior, resulta así no ser, en sociedades en las que la iniciativa lingüística le ha sido arrebatada a la colectividad por los medios de comunicación, sino la actualización de las internalidades previstas de antemano por la lengua «normalizada»; algo parecido a la elección por parte del consumidor de su marca preferida de cereal de desayuno entre la diversidad que el supermercado le ofrece.

La conversión ideológica del pensamiento en algo independiente de la lengua compartida y, por lo tanto, en propiedad privada, descansa paradójicamente en la renuncia por parte de los hablantes a todo lo que vincula su lengua a ellos mismos, al tiempo y al espacio de su producción. La relativa incoherencia, el uso de la oración «incompleta» (desde el punto de vista de la lógica, que no desde el habla), la excentricidad léxica y sintáctica, que son características de la práctica cotidiana de los hablantes y que revelan la continua creatividad y el replanteamiento constante de su *contrato verbal* respecto a todos y cada uno de los aspectos de la realidad, son objeto especialísimo de represión por parte del sistema anónimo del poder lingüístico. Frente al comportamiento situacional, pragmático, de la lengua hablada, que no puede prescindir en este nivel de toda la casuística que acompaña, que forma parte de esta o aquella ocasión concreta de la pronunciación de un determinado vocablo o de la utilización de una determinada conexión sintáctica, el sistema anónimo del poder lingüístico impone un modelo de «coherencia» o incluso de «inteligencia» que sitúa la discursividad, es

La experimentalidad de los poetas Language no es simplemente resultado del hastío que pueda generar en un determinado tipo de lector la utilización contemporánea de técnicas de composición renacentistas, sino que procede de una aguda sensibilidad a las implicaciones epistemológicas y políticas de la forma

/

decir, la máxima capacidad de abstracción y circulación, por encima de cualquier otro valor. Con ello la colectividad pasa a entender como uso «adecuado», o «correcto», o «valioso», de su lengua el que suprime la complejidad de la relación que la palabra tiene con su contexto, en la cual se reflejan ineludiblemente las relaciones mutuas entre los hablantes presentes. Y la palabra queda reducida a un único valor de referencia y condenada a circular en una sola dirección.

A partir de este momento, en lugar de redefinirse en cada ocasión de uso el valor de una palabra, queda ésta inmovilizada en su ecuación según la descripción del diccionario y reducida su combinatoriedad posible por las reglas de la gramática normativa. Pierde con ello la cadena hablada también su interrogabilidad característica en el contexto concreto, su vulnerabilidad, su interruptibilidad dialógica, suplantadas estas cualidades por el impulso monológico imparable en el que consiste el discurso. El verbo «significar» pasa en este proceso, de ser entendido como la acción siempre cambiante de fabricar gestos con los que los hablantes se relacionan entre sí y con las cosas, a dar por supuesta esta relación, congelada en un único y reductivo vector de referencia a un mundo «dado». Las lenguas, que pueden significar (y entiéndase aquí el verbo como activo y como intransitivo: una palabra puede significar sin significar algo, puede simplemente subrayar) por ejemplificación, por hipérbole, por analogía o diferencia fonética entre sus unidades y, en fin, por el número ilimitado de juegos (gracias, Wittgenstein) a los que se presta el material verbal, son convertidas en objeto de censura, su vitalidad marginada como comportamiento licencioso, su capacidad de generación como lascivia, necedad.

La pérdida que desde la perspectiva de un poeta supone este proceso para una lengua resulta sencillamente inefable. Imagínese, por ejemplo, algo así como la reducción por decreto, o peor aún, por costumbre, del ámbito inmenso de las artes plásticas al diseño tipográfico. La lengua desaparece en toda su materialidad, se la priva ante los hablantes de su original inmediatez, de las cualidades que la hacen objeto de degustación sensual, corporal; pierde su utilidad característica como material de fruición y de juego. Y pierde al mismo tiempo toda capacidad de crítica, la lucidez sobre su propia naturaleza, la *transparencia* con respecto a su verdadero status y funciones, confundidos, emborronados ahora en la conciencia del hablante.

Volviendo al poema de Álvaro García, la «normalidad» discursiva que en él encontramos, el control del funcionamiento léxico y sintáctico del texto en los términos de una discursividad típica de los registros escritos, revela, por un lado, su colaboración con un sistema ideológico empeñado en mantener la distinción entre lengua y pensamiento para mejor proyectar valor sobre la persona de su autor. Al mismo tiempo, muestra el poema su compromiso con la construcción de un discurso unidireccional que no le deja otro papel al lector que el de consumidor pasivo. Para llegar a la forma «pulida», a la «claridad» discursiva secuenciada en los términos de esa «aceptabilidad» lingüística que presenta «La noche junto al álbum», Álvaro García ha tenido que pasar por una fase más o menos ardua o prolongada de incoherencia o de coherencia relativa, de articulación provisional, fluida, en la que las palabras, los versos, las oraciones, han ido disponiéndose en una diversidad de maneras, y este proceso, admítanlo o no

el poeta o sus lectores, resulta mucho más revelador de la *actividad* del pensamiento, del lenguaje que percibe y piensa, que el objeto verbal que es su resultado. En la versión final del poema las huellas de este proceso de *producción* lingüística han quedado borradas por una forma inconspicua, transparente, invisible, *reproductiva* del modelo de «normalidad» que le permite al lector seguir convencido de la existencia de «realidades» independientes de su articulación en palabras y concebir a un autor que «piensa» con la claridad de su poema. Esta ficción de diafanidad tiene como objetivo principal precisamente la ocultación de la duda, la indecisión y la multiplicidad de orientaciones que presiden todo acto de lengua y confirman en el lector la ficción de un ámbito sólido y estable, el de una «realidad» permanente de las cosas. Con ello el proceso de producción lingüística en que consiste el pensamiento es sustituido por su resultado fetichizado, la imitación de anteriores productos lingüísticos investidos de valor, y esto da lugar a la actitud contenidista respecto al lenguaje que obstaculiza la comprensión por los hablantes de su propio papel productivo en relación con la lengua.

El texto de «La noche junto al álbum» contribuye, pues, a la confusión de su lector al proyectar la imagen de una «realidad» consoladoramente estable y definida y con ello se asemeja en su forma y en su funcionamiento a la proyección banal que hoy hace la publicidad de un mundo propuesto como compensación de la realidad conflictiva de los consumidores. Pero además, con su discursividad unidireccional, el poema le arrebata al lector la posibilidad de *entrar* en él, de intervenir sobre la lengua eligiendo entre direcciones posibles, entre relaciones referenciales múltiples, pues la composición está organizada de tal modo que su lectura se convierte en un acto tan autoritario y unidireccional como el que preside el consumo de la información de un periódico o de un mensaje televisivo.

Desde una posición lingüística radical existe en el mundo contemporáneo una guerra entre quienes se sitúan del lado de un poder verbal anónimo cuya vocación es reducir las lenguas enteras a los valores más simples, generalizables y previsibles posibles; y quienes, entendiendo la utilidad (que no la verdad) de tal simplificación para ciertos fines concretos, se niegan a aceptar como valor de uso lingüístico en su intercambio cotidiano una *forma* ideológica del lenguaje que les arrebata su iniciativa como creadores de lengua reprimiendo su capacidad para construir palabras y su placer en la generación de usos lingüísticos excéntricos, locales, interpersonales, y en fin, *habitados*, vividos. Huelga decir en qué bando se encontrarán las fuentes del cambio lingüístico, de la generación de lenguaje; huelga también decir qué partido le corresponderá tomar al poeta,

/ ¿qué grado de «normalidad» debe presentar la lengua para ser artísticamente utilizable?

quien, lo sepa o no, asiste diariamente al enfrentamiento entre ambas partes.

La poesía como generación de significado o política de la forma

El énfasis puesto en lo dicho hasta aquí sobre la actitud crítica de los autores Language con respecto a los usos poéticos vigentes puede haber llevado al lector a imaginarse un tipo ascético de escritura obsesionado por los rigores de la disciplina, un puritanismo poético más atento a la represión del valor negado que a la generación afirmativa de sentido que es el objetivo de la creación. La lectura de esta antología le convencerá sin duda de lo contrario, pues difícilmente cabe imaginar textos más entregados al placer, a la *jouissance* barthesiana, que los producidos por estos escritores. Las causas de ello están directamente relacionadas con el objetivo prioritario del poeta Language: reterritorializar al lector, bloqueando la posibilidad del consumo pasivo de las palabras del texto y obligándole a intervenir en la producción del sentido. En su intento de conseguir este fin, el poema suspende la «normalidad» discursiva, la integración automatizada de las palabras en oraciones y de éstas en párrafos y capítulos, al tiempo que busca una compensación al vértigo que esta indeterminación del sentido provoca en el lector mediante el subrayado de la materialidad verbal. El texto se espesa, se carga de juego fonético, de aliteración, de paronomasia, subraya la heterogeneidad de sus materiales, utiliza la polisemia, abusa del calambur, y hace, en definitiva, imposible olvidar su presencia como superficie material. Frente a la obsesión por un *detrás* del texto, por una *profundidad* del lenguaje, que es característica de la recepción de toda escritura en la tradición occidental, el poeta Language sabotea la posibilidad de que su texto sea remitido automáticamente por el lector a un ámbito diferente (la «realidad») del de las palabras que lo componen y vuelca su inventiva en las maneras de hacer estas palabras visibles, pues son ellas la realidad primera. El texto se convierte en una especie de parque de atracciones lingüístico en el que el lector, desaparecida o debilitada esa guía habitual de la lectura, el control de su respuesta por parte del autor, protagoniza él mismo el recorrido por la página de escritura, conectando palabras y construyendo así él mismo, en alguna medida, la sintaxis del texto, su lógica.

En uno de los textos críticos más conocidos de los que ha producido el movimiento /8/, Ron Silliman ha llamado la atención sobre la analogía existente entre el uso primordialmente referencial del lenguaje en las sociedades sujetas al modo de producción capitalista y el valor principalmente mercantil de los bienes de consumo que tales sociedades producen. Como el valor dinero, la referencialidad constituye una reducción de la multiplicidad de usos y dimensiones que el lenguaje presenta en sociedades tribales o feudales al valor que, simplificando su naturaleza y funciones posibles, concede la máxima prioridad a la circulación, a la velocidad del intercambio. Con ello el lenguaje deja de ser percibido por los hablantes como presencia física, como gesto vinculado al acto de su pronunciación, y desplaza su realidad, del ámbito inestable, fluido y concreto del significante, al de un significado inmovilizado y abstracto que los hablantes pasan a concebir como la realidad, la única realidad posible en un sistema cerrado de unidades fijas e inventariadas.

Desde esta perspectiva, la tendencia habitual de los autores Language a utilizar estrategias encaminadas a entorpecer, interrumpir o reorientar la circulación del sentido unívoco y unidireccional de las palabras del poema debe entenderse como una repolitización de la forma artística que genera lengua, sintaxis, sentido, en el acto mismo en que subvierte la relación entre el autor y el lector. El texto pasa a ser para ambos el acto de generación de nuevos textos y poco importa aquí que éstos adopten la forma de lecturas o de nuevas escrituras estimuladas por el texto de partida.

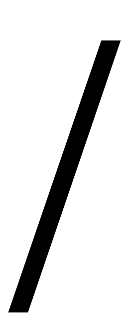
La indeterminación, el debilitamiento de la referencia, la suspensión de esas garantías de la univocidad del sentido (y así de la naturaleza dada y estable de la realidad) que son la sintaxis «normalizada» y la conexión lógica entre oraciones, obstaculizan, no la lectura, sino un determinado tipo de lectura: el que entiende el sentido como algo ajeno al lector, algo de lo que el autor le hace entrega y que el lector puede solamente capturar o aprehender; nunca producir. El texto Language desestabiliza la posición del lector y proyecta un tipo nuevo, diferente, de lector que recupera, siquiera parcialmente, sus responsabilidades como hablante ante la lengua en vez de delegar la producción del sentido en el autor y en una tradición escrita que entiende el significado como anterior al significante y, por lo tanto, a los hablantes. Lo que desde la óptica del lector atado a su papel pasivo ante la página constituye la «ilegibilidad» de estos textos no es, pues, sino la proyección de un concepto radicalmente distinto de la lectura: la actividad de leer es aquí análoga a la de escribir y consiste en considerar todas las resonancias que despiertan las palabras, sus sentidos posibles, su presencia escrita, visual, oral, su condición de transcripción de sonido, su frecuencia relativa en el habla, su status en la memoria auditiva de los hablantes y todas sus posibles conexiones. De dar por supuesta una metafísica del sentido que obvia la forma, el cuerpo lingüístico presente en el poema, para ocuparse del alma, *de lo que no aparece en la página*, la poesía, su composición y su lectura, pasan a convertirse en aspectos de una lectura crítica e imaginativa de los significantes de la lengua y de las maneras posibles de significar. Poesía equivale

el objetivo prioritario del poeta Language: reterritorializar al lector, bloqueando la posibilidad del consumo pasivo de las palabras del texto y obligándole a intervenir en la producción del sentido /

aquí a filosofía de la praxis lingüística, el proceso de estimulación mutua de la hipótesis y el experimento, y los resultados no son tanto textos «hermosos», objetos acabados, como actos de lectura, recorridos por el lenguaje que hacen perceptible la naturaleza del lenguaje mismo, su centralidad en la construcción ideológica del mundo, del prejuicio y de la invención, su potencialidad emancipadora, la suculencia de su infinita gama de formas posibles.

Al referirse a los principales énfasis que cabe distinguir en el trabajo de un poeta, Pound diferenciaba entre *phanopoeia*, la obsesión por la imagen que él mismo tan bien ejemplificó en los *Cantares*; *melopoeia*, o el subrayado de las cualidades sonoras del lenguaje, y *logopoeia*, «el baile del intelecto entre las palabras». Este último aspecto del lenguaje poético, muy presente tanto en los *Cantares* como en toda la correspondencia de Pound, es el que constituye el objeto prioritario de la atención de los escritores Language, y posibilita al mismo tiempo una exploración de horizontes formales que la metafísica occidental le vedaba a sus tradiciones poéticas y una crítica de la ideología emprendida desde la creación.

La mención de Pound hace inevitables unas breves consideraciones sobre la relación de la escritura Language con la tradición. La mayor parte de estos autores reconoce su deuda con el propio Pound, con los poetas cubofuturistas soviéticos, con la escritura «cubista» de Gertrude Stein, con W. C. Williams, con Louis Zukofsky y con Robert Creeley, con Kurt Schwitters y con Marcel Duchamp, con John Cage, John Ashbery, Jackson MacLow. Lo que aparece en esta genealogía no es una elección caprichosa



de poetas, músicos y artistas plásticos, sino el proceso del descubrimiento intuitivo por parte de los creadores más lúcidos de nuestro siglo de la centralidad del lenguaje en la constitución de la sociedad y del individuo y de la imposibilidad de hacer verdaderos descubrimientos en el ámbito formal sin alterar hábitos tan arraigados en las culturas postindustriales como son la transitividad del verbo *significar* en todas las lenguas occidentales y la circulación unidireccional del sentido en la relación entre el autor y el lector. Y lo que plantea esta perspectiva sobre el arte verbal de nuestro siglo es la necesidad de distinguir con la máxima claridad posible entre un pequeño número de autores muy difíciles de «canonizar» que a principios de siglo contribuyeron al hallazgo de ópticas, formas y procedimientos nuevos y el conjunto de autores (Yeats, el Eliot post-1923, Stevens, en la tradición anglosajona; en la española, los poetas de ese canon «moderno» pero neosimbolista que es la generación de 1927) que la historia literaria ha terminado canonizando como la modernidad clásica. La marginación a la que los años de postguerra condenaron la obra radicalmente innovadora de Stein; la consideración habitual de dadá, sin duda el momento clave en la historia artística del siglo, como una interesante «desviación», cuando no se lo entendía abiertamente como puro gamberrismo adolescente; la tendencia a valorar los *Cantos* de Pound en

relación con el culturalismo caprichoso y «genial» de su qué y no por el interesantísimo subrayado de la materialidad lingüística y de la socialización del sujeto que se encontraban implícitos en el uso del *collage* y del *ready-made* y en el planteamiento abierto con respecto a la forma; todo ello son síntomas del camino equivocado que tomaron las décadas centrales del siglo a la hora de valorar su pasado inmediato, pues la etiqueta postmodernidad no sería hoy necesaria si la de *modernidad* se hubiera utilizado para designar a los verdaderos modernos: a Stein, a Duchamp, a Jlebnikov, condenados hoy a una *proto-post-modernidad* que no puede resultar más paradójica.

Pero valorar el pasado es tanto como apostar por el futuro, y en los Estados Unidos el futuro literario consistió en la aparición, a lo largo de la década de 1950, de las poéticas informalistas y antiacadémicas que antologó Don Allen en *The New American Poetry* (1960). No puede negarse que la aparición de la antología de Allen constituyó un momento de importancia histórica, pues supuso para la poesía estadounidense una inyección de vitalidad y excitación de la que estaba muy necesitada. Además de consagrar a tres grupos de poetas (Black Mountain, la escuela neoyorquina y los escritores «beat»), la «nueva» poesía recuperaba aspectos de las vanguardias clásicas y se colocaba a sí misma en íntima relación con el canto, con el mito, con lo primitivo y arquetípico, buscaba su inspiración en los márgenes de Occidente, en tradiciones muy lejanas o, dentro de las culturas occidentales, en las hablas marginadas, en la música popular, en las lenguas de las minorías.

Todo ello resultaba extraordinariamente refrescante después de tres décadas (T. S. Eliot, J. C. Ransom, W. H. Auden, R. Frost, Y. Winters, R. Lowell) empeñadas en convencer a los lectores de que la poesía era un arte de *guardar formas* y no de crearlas. Pero si es cierto que las poéticas representadas por la antología de Allen oponían una concepción diversificada, cosmopolita y abierta del poema al tono monocorde, restrictivo y elitista que había dominado la poesía norteamericana desde antes de la Segunda Guerra Mundial, también lo es que la mayor parte de estas poéticas planteaban su oposición a la poesía dominante en los términos lingüística y políticamente ingenuos

El texto Language proyecta un tipo nuevo, diferente, de lector que recupera, siquiera parcialmente, sus responsabilidades como hablante ante la lengua /

de una confianza extrema en la experiencia. Las excepciones más notables en este sentido las constituyeron Robert Creeley, Jack Spicer y Ed Dorn, además de autores que, como John Cage y Jackson MacLow, habían utilizado procedimientos de azar contra la previsibilidad territorializada del sujeto. El poema podía *referirse* ahora a tipos de experiencia no tolerados antes en él y el horizonte de formas que podía adoptar era mucho más ancho, pero seguía presentándose como una *traducción* a palabras de la experiencia de un sujeto y esta experiencia seguía concibiéndose como si fuese directamente accesible, inmediata: el poeta percibía, sentía, pensaba independientemente de la lengua y luego le *transmitía* al lector este material mediante sus palabras.

Es la candor de esta confianza en una relación «natural» entre el poeta y su experiencia, una confianza que domina la búsqueda de Charles Olson y las poéticas *beat*, así como las de neoyorquinos como Frank O'Hara o James Schuyler, lo que provocó, década y media después, la reacción de poetas que, como Bruce Andrews, Lyn Hejinian o Ron Silliman, pertenecían plenamente a la era de la televisión. Para estos autores una escritura indiferente a la naturaleza lingüísticamente mediatizada de la experiencia se desinteresaba al mismo tiempo de la especificidad de las sociedades occidentales contemporáneas, manipuladas por la tecnología de la comunicación, y de las líneas más prometedoras en lo que se refería a la innovación en la forma. Si para la mayoría de las poéticas representadas en *The New American Poetry* el habla tenía el brillo de lo genuino por oposición a unos registros escritos entendidos como retóricos, aprendidos o inculcados, faltos de espontaneidad y concreción, la actitud de los poetas Language encuentra en los registros hablados unas formas tan «normalizadas» de la lengua como la propia escritura discursiva. Es más, el uso de la lengua idiomática, coloquial, supone desde su perspectiva el grado supremo de ocultación de la naturaleza verbalmente construida y construible de la realidad y del sujeto, pues al hacer de la naturalidad un valor instituye ópticas privilegiadas (invisibles, inmunes a la crítica) con respecto a la experiencia. No quiere esto decir que para los poetas Language el uso de los registros orales constituya un tabú. Muy al contrario, poetas como Steve Benson, Charles Bernstein, Ron Silliman o Bruce Andrews a menudo convierten la lengua coloquial en el objetivo prioritario de indagación en sus composiciones. Sin embargo, donde para Olson, O'Hara o Ginsberg la búsqueda de lo oral es una manera de intentar encontrar en la realidad un anclaje para las palabras, los poetas Language, convencidos de que no hay otro anclaje posible para el lenguaje que el debate constante en el que consiste el uso que los hablantes hacen de la lengua, convierten el poema en el espacio en el que el «verismo» del uso oral se revela tan ideológico, tan inducido, como cualquier otro; como el sujeto «espontáneo» al que los registros «naturales» dan forma lingüística.

La pérdida de la inocencia que con respecto a la posibilidad de concebir un ámbito lingüístico más «puro» o «verdadero» supone la poesía Language no debe interpretarse como una pérdida de confianza en el lenguaje por parte de estos poetas. Al contrario, su visión de la experiencia como producto del lenguaje y de éste como a un tiempo condición y resultado de la interacción entre los miembros (discursos, poderes, medios) de la comunidad convierte los

actos de composición y lectura del poema en modelos de la *transformación* lingüística del mundo: de *buscar* en la lengua un espacio ya existente y estable en el que poder confiar, la poesía pasa a convertirse en la *construcción* de ese espacio, un espacio que sólo llega a merecer una confianza momentánea y relativa, pues es sólo en su tensión con otros procesos de construcción verbal, sólo en el acto desfamiliarizador, reterritorializador, cuando se hace visible la maleabilidad lingüística de lo real. La escritura se convierte en una actividad a un tiempo utópica y comprometida al máximo con su tiempo y lugar: consiste en imaginar actos posibles de comunicación que respeten la potencialidad significativa del material lingüístico (su interpretabilidad y su vinculación al contexto de su producción), y que transciendan al mismo tiempo la unidireccionalidad autoritaria del discurso.

La retórica clásica constituía un marco de la escritura sustentado por los dos sentidos de la palabra «propiedad» en español: el texto era propiedad de su autor, decía lo que el autor quería que dijese, independientemente de su relevancia desde el punto de vista de su recepción; pero además el texto era *apropiado* a su contexto y creaba este contexto al dar por supuestas las nociones de realidad y de significación que hacían el poema aceptable, satisfactorio. Language supone la ruptura definitiva con esta retórica al señalar lo *inapropiado* de las perspectivas habituales sobre la *autoridad*, la realidad y el sentido en el mundo contemporáneo y replantea el poema como el acto incompleto y problemático de su propio decir. Se trata aquí de un acto que les pertenece a la lengua y al lector tanto como al poeta, que es su propio proceso, irreductible a un sentido que pueda el autor controlar o el lector «extraer» y llevarse a casa en el bolsillo; pues una vez pronunciadas, una vez leídas, dejan las palabras de pertenecer o de significar; deja el poema de *tener* sentido.

Durante la última década, la reacción característica de la crítica adversa con respecto a la actividad de los autores Language ha consistido en considerarles una escuela poética, es decir, un grupo de escritores cuyo trabajo refleja preocupaciones muy específicas y excéntricas que otras «escuelas», autores o lectores pueden perfectamente ignorar al interesarse por puntos de vista más «habituales» en relación con la escritura. Esta actitud reproduce la posición defensiva más frecuente de los sistemas artístico y literario con respecto a los síntomas de su propia crisis. Contra ella resulta muy necesario señalar la variedad sin precedentes de la experimentación que han producido estos autores: ¿es posible hablar de una escuela poética en la que unos miembros conciben su trabajo como la indagación de sintaxis visuales, otros como una búsqueda de lo colectivo en el ámbito del hablar privado, éste como una reterritorialización completa del vocabulario, aquél como un borrado de las fronteras entre el poema, el texto crítico, el psicoanálisis y la filosofía?

Poesía equivale aquí a filosofía de la praxis lingüística /

/ Más que como miembros de una escuela, la extraordinaria variedad de la escritura Language identifica a sus autores como interlocutores de un debate en el que lo que se reconsidera en bloque son los materiales y los métodos de la escritura, la relación de ésta con la sociedad y la naturaleza del significado. Este debate, abierto a principios de siglo por las artes plásticas y verbales, fue sofocado apresuradamente por la urgencia de otras preocupaciones durante la segunda guerra mundial y por el prestigio que tanto en Europa como en Norteamérica adquirieron en la postguerra poéticas conservadoras y anti-experimentales que desviaron la atención de las cuestiones que las vanguardias habían propuesto como prioritarias. Para un poeta, desinteresarse hoy de este debate es tanto como desinteresarse de su tiempo y de su material de trabajo. Las nuevas dimensiones que ha ido adquiriendo el lenguaje a la luz de disciplinas nuevas, o de ópticas interdisciplinares que por su precocidad intuitiva no pudieron utilizar los movimientos de vanguardia de principios de siglo, han dado a éstos la razón y sitúan a los autores Language, no al margen de la tradición o en una relación de antagonismo con respecto a ella, sino en su mismo centro, como herederos de la investigación poética más lúcida del siglo e ilustradores de las maneras en las que es hoy posible renovarla.

Leída desde la perspectiva de la poesía española de las dos últimas décadas, la propuesta Language no puede resultar más refrescante. La actitud extraordinariamente abierta con respecto a la forma poética que caracteriza el trabajo de estos autores revela lo limitado de un horizonte formal circunscrito por las tres posibilidades del endecasílabo, del verso libre y del poema simbolista en prosa. Una óptica poética que concibe su objetivo en la creación de forma verbal y en la generación de lucidez sobre el papel de la materia lingüística en la constitución del individuo y de la sociedad sugiere al mismo tiempo interesantísimas vías de renovación para la línea dominante en la poesía española, anclada en una epistemología lingüística arcaica e ingenua de cuyo alcance político apenas es consciente. Lo mismo cabe decir con respecto a la pervivencia omnipresente de nociones como el yo lírico romántico o el «estilo individual» en la poesía española de hoy, conceptos en los que a principios de siglo les resultaba difícil creer a poetas como el joven Eliot, Pound, Duchamp, Stein, Schwitters o Klebnikov y cuya crítica dio lugar a esos modos compositivos característicamente contemporáneos, o «postmodernos», si se quiere, que son el *collage* y el *ready-made*. La incorporación de conceptos y perspectivas de otras artes y disciplinas sugiere así también otro ámbito de apertura del horizonte poético español con respecto al tradicionalismo sofocante y endogámico de una poesía que aprende a hacer poesía en las antologías de poesía. En este sentido los escritores Language ejemplifican cómo el interés que para un poeta presentan las teorías contemporáneas del discurso, el trabajo de los artistas plásticos, las perspectivas de la lingüística, del psicoanálisis, de la filosofía del lenguaje y en definitiva, todas las cuestiones que plantea con urgencia el pensamiento de nuestro tiempo, adquiere una importantísima dimensión formal, no teniendo por qué limitarse a la preocupación temática que en ocasiones presenta el trabajo de poetas españoles como Jenaro Talens o Andrés Sánchez

Robaina. Desde esta perspectiva, leer a los autores Language nos hace conscientes del contenidismo que, junto al bizantinismo clasificatorio («lírica andaluza», «poesía leonesa», «venecianismo», «novísimos») y un biografismo inveterado, constituyen aún el foco principal de la atención de poetas y críticos de poesía en España. Language constituye en este sentido una practica ejemplar al dirigir la discusión sobre la escritura a las cuestiones más técnicas y al mismo tiempo de la mayor transcendencia: ¿qué significa justificar o no las líneas de un poema? ¿Qué *sentido* tiene construir el poema con materiales «encontrados» o como un monólogo en primera persona? ¿Qué sintaxis crea una determinada escritura, qué hábitos lingüísticos supone, cuáles somete a crítica, qué acepciones de qué palabras revisa?

Mejor que ningún otro proyecto poético desde la segunda guerra mundial, la propuesta Language ha colmado el objetivo de encontrar la posición y las dimensiones del espacio que le corresponde ocupar a la poesía de nuestro tiempo: junto a esa constelación de proyectos artísticos y científicos que encuentran hoy su sentido en la observación crítica de su propio lenguaje, y vinculada íntimamente a ellos, la escritura reencuentra una vigencia que no está en relación con las listas de libros más vendidos o con un éxito «mágico» que es invención del medio televisivo, sino en la ambición de transformar simultáneamente la vida, el pensamiento y el acto de escritura. En ello estriba la lucidez de su visión; o lo que es lo mismo, la radical novedad del proyecto que estos autores proponen para escribir el fin del siglo.

==/ **Esteban Pujals Gesalí**

notas \

/1/ Utilizo la expresión más frecuente, «poesía/escritura/escritores Language», para referirme a modos de la creación verbal que han sido también designados de otras maneras: escritura neo-formalista, de referencia debilitada, o centrada en el lenguaje. No he querido traducir la expresión a español («poesía del lenguaje») para evitar la confusión que ello ocasionaría con poéticas españolas con las que estos autores norteamericanos tienen muy poco en común.

/2/ Ron Silliman: *In the American Tree*, University of Maine, Orono: National Poetry Foundation, 1986. Douglas Messerli: *«Language» Poetries. An Anthology*, Nueva York: New Directions, 1987.

/3/ La mejor manera de introducir al lector en tales canales es proporcionarle la dirección postal de la mejor librería especializada en este tipo de publicaciones. Esta librería edita un catálogo anual de los títulos que distribuye:

Small Press Distribution
1814 San Pablo Avenue
Berkeley, CA 94702
Tel.: (415) 549 33 36

/4/ «The Word As Such: L=A=N=G=U=A=G=E Poetry in the Eighties», *American Poetry Review*, Mayo-Junio 1984, pp. 15-22. La inclusión de este artículo en el volumen de ensayos *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition* (Cambridge University Press, 1985) subraya la relevancia de las conexiones entre la poesía Language y la tradición de la poesía más lingüísticamente consciente de nuestro siglo: Pound, Stein y los escritores cubofuturistas. En otros artículos y reseñas, Perloff se ha ocupado de manera más enfocada de la obra de algunos de los autores Language: «“Voice Whisht through Thither Flood”: Steve McCaffery’s Panopticon and North of Intention», *Temblor* 6 (Otoño 1987), pp. 130- 134; «Collision or Collusion with History: Susan Howe’s Articulation of Sound Forms In Time», *Contemporary Literature* 30-4 (Invierno 1989/90). Estos artículos aparecen recogidos (y contextualizados) en *Poetic Licence: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*, Evanston Illinois: Northwestern University Press, 1990. Otro artículo interesante sobre la escritura Language es el de Lee Bartlett: «What is “Language Poetry?”», en *Critical Inquiry* 12 (verano 1986), pp. 741-752.

/5/ *La noche junto al álbum*, Madrid: Hiperión, 1989, p. 29. Quiero subrayar que la elección de este poema para ilustrar los tipos de escritura cuyas ingenuidades e insuficiencias constituyen el punto de partida de la experimentación Language se debe solamente al hecho de ser Álvaro García un buen amigo que no ha de guardarme rencor por ello; también a la representatividad que le otorga el haber sido objeto de un premio reciente. Casi cualquier otro poema de los que han aparecido recientemente en las revistas literarias y en las antologías españolas de poesía contemporánea hubiera servido a los mismos fines.

/6/ *Los diez libros de arquitectura*, lib. 11, cap. 1. Cito de la reciente reedición de la versión de José Ortiz y Sanz, Madrid: Akal, 1987, p. 28.

/7/ *Content’ s Dream Essays 1975-1984*, Los Angeles: Sun & Moon Press, 1986, p. 242.

/8/ «Disappearance of the Word, Appearance of the World», en *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984, pp. 121-132. Incluido en el volumen de ensayos de Silliman *The New Sentence*, Nueva York: Roof, 1987, pp. 7-17.

procedencia \

Este texto se publicó originalmente en *La lengua radical. Antología de la poesía norteamericana radical*, Estaban Pujals Gesalí, Madrid: Gramma, 1992; pp. 9-32.

El sistema afecta a la lengua. Sobre la poesía de Martín Gambarotta

1 /

Una de las dificultades teóricas más singulares de los estudios lingüísticos, al margen de la situación inquietante de indagar un objeto consigo mismo, es la de reponer el carácter dinámico de la lengua. Esto implica lograr que el propio objeto de la disquisición no sea evaluado como acabado, y relevado simple o idealmente como estructura, sino que se lo conciba y ejecute en términos de actividad. Esa conciencia doble del idioma como objeto y operación permite evitar disquisiciones innumerables y vagas en torno a una frase arquetípica, decodificable de forma aséptica según categorías morfológicas, fonológicas, sintácticas y demás hasta hallar, ¡al fin!, el núcleo ejemplar y vacío de su movimiento de sentido. No: la dinámica de la lengua está siempre fuera de ella, inscripta en las formas legítimas y no de participación, en el modo de disponer las tazas en una mesa, en la elección del trayecto de una movilización, en el precio de la papa negra o de un barril de crudo saudí, en un pizarrón recién pintado, en las modificaciones de la telefonía celular, en los métodos con los que se administra una compañía de telefonía celular, en los vínculos más o menos conocidos de esa compañía con otras, etc. ¿Todo hay que tener en cuenta a la hora de

relevar el sentido de un sintagma? Sí, todo. Porque relevar un sentido en el nivel de la lengua es, por supuesto, relevar la disputa por el sentido: relevar conflictos, jerarquías, ofensivas, contraofensivas, consensos e imposiciones que hacen a la sociedad.

El tema es que esa dinámica foránea a la lengua está en la lengua. Es más, también es desde la lengua que esa dinámica se constituye: así, está presente en las fórmulas de las licitaciones y su letra más o menos chica; está presente en el sintagma «el electricista»; está presente en los modismos, en los diálogos de cada día y los malentendidos inequívocos; está presente en el repertorio léxico de la publicidad en la vía pública; está presente en el adjetivo «industrial»; está presente en las conjugaciones verbales dispuestas sobre el pizarrón recién pintado; está presente en la sintaxis de la frase del titular de un periódico. Decir «está presente» enfatiza el idioma en sus usos contemporáneos, pero la actualidad del idioma es inescindible no sólo de su pasado (con sólo decir «castellano» emerge una temporalidad medieval) sino del pasado mismo de la sociedad, del que no puede desprenderse. Se reconozca con mayor o menor precisión, la dinámica de sentido de la lengua está atravesada por el mundo que es y fue, o sigue siendo, en sus cortes, disputas y continuidades.

Una conciencia semejante de la lengua sostiene los tres libros escritos por Martín Gambarotta: *Punctum* (Tierra Firme, 1996), *Seudo* (Vox, 2000) y *Angola* (Vox, 2005). Desde esa perspectiva, considerar que el estatuto político de esta poesía pueda estar dado, como se ha dicho en varias ocasiones y en particular con respecto a *Punctum*, por la puesta en valor de sistemas explícitos de referencia a la historia argentina de los años ‘70 en medio de una escena de consenso neoliberal, es testimonio de comodidad. Lo que hace político no sólo a ese poema sino, incluso con mayor precisión e intensidad, a los dos siguientes, es una consideración y un trabajo continuo con la lengua como espacio de tensión. Es más, es la operación política sobre la lengua la que justifica aquellas referencias al peronismo revolucionario en la Argentina, porque es justamente en la lengua y desde la lengua donde aquella experiencia de organización se inscribe en sus alcances, ineficacias y posibilidades de actualidad.

2 //

La figura moderna que concentra la idea inverosímil de la lengua como dominio exclusivo del poeta fue condensada por Mallarmé en su famoso verso de «La tumba de Edgar Poe» («Donner un sens

/ ¿Todo hay que tener en cuenta a la hora de relevar el sentido de un sintagma? Sí, todo.

plus pur aux mots de la tribu»), del que se desprende, por un lado, una vinculación incomprobable entre lengua y pureza y, por otro, la afirmación de que la relación del poeta con las palabras sociales del día a día estaría mediada por su capacidad superior para otorgarle a estas una intensidad mayor. Aquella figura permite dimensionar la posición desde la cual, en *Punctum*, *Seudo* o *Angola*, se ejerce la indagación sobre la lengua. Por un lado, porque habría que distinguir hasta dónde esa auto-evaluación social y superior del poeta no persistió en la auto-evaluación social y superior de las organizaciones políticas armadas de los años ‘60 y ‘70, mediada ya por la categoría de vanguardia. Por otro, porque quien acá ejerce la indagación es un afásico. De hecho, la escena de la mudez se repite a lo largo de los tres libros. En *Punctum,* donde se lee el sintagma «Quedarse sin palabras», se da cuenta del ingreso súbito a un hospital «a ver si trataban / tu imposibilidad de hablar» (50). En *Seudo,* el silencio se inscribe en la página: «No tengo ganas de hablar. / Está mal si no tengo ganas / de hablar» (18). Finalmente, en *Angola*, se hace una referencia a «la mandíbula tiesa» y se propone «Desatar el nudo de su mundo mudo» (35) en un verso que, en su homogeneidad vocal, exhibe la dificultad de articular. Pero también se dice, en este último libro: «Está callado porque tiene cosas para decir». Esta mención deja en claro que el trastorno o pérdida de habla del afásico está en relación directa a una necesidad extrema de uso de la lengua. Es más, hasta podría plantearse que es justamente la voluntad de tomar la palabra lo que está en la base de la mudez. La patología es entonces la de quien detecta que el idioma es la principal barrera para ejercerlo. Es el trastorno de quien sopesa el volumen inmenso de historias, posiciones, valores, sentencias, en fin, ideología, que las palabras cargan y construyen inequívocamente. Pero no es, por supuesto, una patología a-histórica: no es una dificultad del hablante con respecto a la lengua en general. Es el estado presente de la lengua, con sus propias valencias, el que genera esa mudez: es el «idioma oficial» (*S*, 121).

3 ///

Si la extensión de la mudez evidencia una interrupción o un estado de conflicto con el flujo de las hablas sociales del presente, no habría que abusar del diagnóstico. «Ni hablar» (*P*, 87): en principio, porque podría parecer paradójico que ese núcleo de mudez sea, en definitiva y obviamente, dicho. O sea, habría una aparente contradicción en la capacidad comprobada de poder dar testimonio de esa mudez. Pero no, porque hablar no puede confundirse con escribir. Son dos instancias cualitativamente diferenciadas en el uso mismo de la lengua. No habría equívoco más fatal que creer que en estos poemas hay alguien que «habla»; lo que hay, en todo caso, es una lengua objetivada. Una objetivación dada por una práctica que, si bien puede hacer uso de las hablas, no se mimetiza con ellas. Es más: si en todo caso esas mismas hablas fueran su objeto preciado, es a costa de separarse de ellas, de establecer un corte con ellas, que esa relación se instaura y vuelve posible. La diferencia cualitativa que existe entre hablar y escribir se aborda decididamente en las páginas de *Seudo*, en concreto dentro del ciclo acerca del trueno y el relámpago: «El trueno, por decirlo así / habla por sí mismo. / El relámpago no habla. / Escribe» (39).

4 ////

Lo que *Punctum*, *Seudo* y *Angola* presentan una y otra vez es la experiencia de la lengua como patología. El afásico es, además de afásico, a-léxico (incapaz en ocasiones de leer una palabra, o inclusive de reconocer una letra), y su afasia tiene además características de trastornos fónicos, evidentes en las dificultades para articular fonemas: «Kwan-fu-tzu trasca que cuando lee / la letra A se le aparece representada / al revés o acostada / tres líneas que se entrecruzan en un punto definido / pero que no representan nada y pronuncia perro / como prero...» (*P*, 30). Toda la problemática está supeditada a una afección mayor; el de *Punctum*, por lo menos, padece de afasia amnésica: «Cómo se llama eso que cuelga de la pared. / Cómo se llama eso que cubre la lámpara. / Rodeado de cosas sin nombre...» (8).

Es patente que es más fácil distinguir el diagnóstico que las causas que llevaron a la situación diagnosticada. Pero esa amnesia singular está histórica y políticamente atravesada; repone un drama mayor: una dinámica social interrumpida. El olvido señala entonces en principio el quiebre de la relación entre el hablante y el circuito mismo de su lengua. (Sería inadmisible y hasta impropio reponer una circunstancia de exilio; no porque esa circunstancia fuera inverosímil, sino porque ese término es en sí mismo inadmisible e impropio en su codificación cómoda en el «idioma oficial»). Ahora, el idioma que se mantuvo fuera de su ámbito de conformación debe volver a ser usado y reconocido otra vez en ese mismo ámbito que, por supuesto, no puede ser exactamente el mismo. En *Seudo* se dan otras precisiones: «...el idioma que aprendió en su cocina sentado en un banquito azul que ahora es naranja. La lengua materna» (103). La amnesia está conectada entonces a una asincronía: se está en posesión de una lengua en un estadio temporal desajustado con respecto al presente.

/ La patología es entonces la de quien detecta que el idioma es la principal barrera para ejercerlo

«Se le hace dificultuoso acordarse / de algunos sustantivos. Lo que mira o va a mirar se / disgrega a medida que se pierden en su memoria / las palabras que tiene / para representarse los objetos; / partes del mundo sin nombre / que se desarrolla delante suyo» (*P*, 31). La falta de nombres se corresponde con una «mente / vacía» (*P*, 7) y requiebra toda identidad: en principio, la del sí mismo, al punto que los tres libros de Gambarotta pueden ser leídos exclusivamente en relación al acto de poner y ponerse nombres: Confucio, Arnout, Gamboa, Bei Dao, Seudo, Yu Guangzhong, Rodríguez, Padre, etc. La multiplicidad nominal habilita la narrativa constante de un sujeto siempre partido: «Confucio… / ve irse a una parte de su persona, Kwan-fu-tzu, / por una calle mientras la otra, una fracción / a

la vez de sus mil partes / hasta ese momento indivisibles…» (*P*, 14). Pero esa doble, triple, cuádruple identidad no forma parte de una disquisición filosófica sobre la entidad contemporánea del sujeto. En la multiplicación y la procedencia de esos nombres destella en todo caso una ubicación histórica y política para ese uso anterior de la lengua que el afásico posee en el presente. Es la lengua clandestina de las organizaciones armadas: «Nombre de pila, segundo / nombre, sobrenombre, nombre / de familia, nombre / de guerra: Cabra» (*S*, 74).

La escritura se funda entonces desde un habla interrumpida y una lengua asincrónica devenida en una conciencia «hecha concha» (*S*, 100): la conciencia de que esa lengua que alguna vez fue articulada para un análisis de la coyuntura, para cantar en una plaza o en el trayecto hacia una operación, ahora es básicamente objeto y operatoria de una serie de versos. La diferencia cualitativa de ese desajuste incluye por supuesto el reconocimiento de una lengua usada entonces colectivamente y que en el presente del consenso neoliberal solo parece resonar en el ámbito de «Una pieza / donde el espacio del techo es igual / al del piso que a su vez es igual / al de cada una de las cuatro paredes / que delimitan un lugar sobre la calle» (*Punctum*).

5 /////

Son varias las escenas de *Punctum* en las que la frase se vuelve sobre quien la escribe, extrañada, según una dinámica que debiera operar de modo equivalente en la ocasión de la lectura. Esa extrañeza no siempre coincide con la imposibilidad de hallar la articulación buscada. Por ejemplo: «en la mesa de la cocina / siempre ordenada, mejor, organizada / por Gamboa» (*P*, 66). La diferencia que se instala en la aparente zona de sinonimia es histórica, ideológica y fundamental. Desde ella es posible avanzar aún más en el reconocimiento de la procedencia de esa conciencia asincrónica de la lengua: porque en la distancia marcada entre los términos «orden» y «organización» está la radicalización de la disputa política que se produce en la Argentina durante las décadas del ‘60 y ‘70. La eficacia de que la recuperación de ese pasado de la lengua aparezca ahora al margen de su ámbito específico de uso, en relación a la disposición de una mesa, consiste en reponer el sentido de la experiencia política como una totalidad que afecta y se manifiesta en todos los órdenes de la vida, incluyendo los modos de ingerir el té y, ¡por supuesto!, las prácticas de la lengua misma. Pero además permite al menos instalar la sospecha acerca de la dimensión extrema que puede haber tenido la derrota de la izquierda revolucionaria en el país. La organización fue derrotada por un orden y ese orden no solo se ha inscripto en el orden de las fábricas, en el orden de las escuelas y en el orden de la conducta personal en la propia cocina; se ha inscripto además en el uso cotidiano de la palabra.

La posibilidad inequívoca que plantea *Punctum* en 1996 es que, transcurridos entonces quince años de la recuperación del «orden democrático», el orden impuesto por la última dictadura militar no se haya interrumpido definitivamente. Esa es una de las tesis básicas del proyecto de Gambarotta: la lengua ha sido ordenada y ese orden, en buena medida, persiste. Es decir: el estado contemporáneo de ese «idioma oficial» que sostiene el consenso neoliberal está constreñido y hecho a medida del or-

Lo que *Punctum*, *Seudo* y *Angola* presentan una y otra vez es la experiencia de la lengua como patología

/

den económico, político y social triunfante con la dictadura. Es exactamente el orden que sigue viendo el afásico que se despierta en las primeras páginas de *Punctum* «en el destello aguado de un aviso de yogur / que viene de la calle: / PORQUE LO MAS IMPORTANTE dice ES UNO MISMO».

6 //////

Reconocida en *Punctum* la persistencia de un orden en la lengua, *Seudo* y *Angola* se configuran en buena medida como ejercicios y entrenamientos para su organización. El método es desarmar y volver a armar, descomponer y volver a componer la lengua: la frase, las palabras, las sílabas, las letras. «Los que separan / estos elementos: franja roja, franja negra, media rueda dentada / machete, estrella amarilla y con eso / hacen otra cosa» (*A*, 37). El volumen intenso de ejercitación y entrenamiento que se va a desplegar en estos libros tiene por objetivo primero destruir las condiciones de un sistema generalizado de equivalencias: no todo es lo mismo. Ante un «idioma oficial» percibido como ámbito extendido de la sinonimia, se marca la necesidad de términos que delimiten con precisión sus valencias: «Un cartel que diga CERRADO / de un lado ABIERTO / del otro» (*S*, 131). En *Angola* se replica: «Esta no es la salida, es la entrada / la salida es ahí donde dice SORTIE» (67). En *Seudo* serán numerosas las disquisiciones en torno a la comida que son, simultáneamente, disquisiciones acerca de la posiciones de los términos en la lengua: «El yogur / se come después del pescado / o con el pescado, el pescado / se come antes que el yogur / o con el yogur, no se come / primero el yogur y después / el pescado» (132). Cada uno de esos tres sintagmas sucesivos enfatiza el valor del procedimiento: la disposición táctica de la mesa se extiende a la organización de los alimentos. La frase es ámbito de distribución, y la analítica gastronómica es campo de prueba de una analítica de la lengua que a su vez será campo de prueba para una analítica política nueva. No hay que olvidar que la lengua se aprendió, entre cuchillas y cacerolas, en la cocina. «El té se toma oscuro y en taza chica. // Los vecinos no saben tomar té / le ponen leche y azúcar para apagarle / el gusto asiático. A malaria» (*S*, 12).

Si hubo que recuperar entonces la nitidez diferencial entre «orden» y «organización», hay que recuperar por supuesto también

valencias compartidas: la puesta en valor, a favor de un objetivo, de la doctrina. Operar con la lengua y contra el orden de la lengua exige doctrina porque implica objetivos, métodos, tácticas, entrenamiento, disciplina, rigor. «Si el cerebro fuese / una lata de aceite de oliva perforada / que emana el espesor de su líquido verdoso / sobre una serie de palabras dislocadas, no» (*S,* 25). El disloque no es opción: es sólo a través de una ubicación determinada (el yogur junto o después del pescado) que se puede reponer un programa semántico eficaz. «Si ponés el pan en la canasta / junto a las bananas / después el pan / tiene gusto / a banana» (*S,* 27), donde habrá que ver, en este caso, cómo el poema demuestra la validez de su afirmación sin aproximar, en ninguno de sus versos, los dos elementos en cuestión. Pero dado que la semántica está condicionada por la posición de los términos en la frase, de *Seudo* a *Angola* se desarrolla una conciencia gradual en torno a la necesidad de incorporar la sintaxis como cuestión. Ahora la ORGA es una cuestión sintagmática. Se incorpora el movimiento de la frase a la preponderancia sustantiva y nominal. La sintaxis restablece el problema de la lengua en términos de coordinación y de jerarquías: un término en instancia de sujeto, de predicado, de complemento, no es el mismo. Al mismo tiempo, se comprobará que una sintaxis repetida favorece la diferenciación neta de los términos que la componen: «Los que saben dónde queda Angola, los que no saben / los que no saben pero dicen / saber» (*A,* 26). Desde esta perspectiva, ya todo *Angola* puede ser leído como un tratado de sintaxis. O, mejor, como un tratado de «gimnasia» sintáctica. Página 25: «La gimnasia no es gramática». Página 33: «La gramática es gimnasia». ¿Qué dicen estas dos sentencias? Dicen que una organización no puede quedarse en el problema de la nominación. Dicen que una organización debe abordar el problema de la organización de las palabras en la frase.

En el estadio de una lengua que habilita el glosario neoliberal, la lengua se desarma y se vuelve a armar en un programa de entrenamiento destinado a organizar las condiciones de posibilidad de otro uso político a partir del reconocimiento de la lengua asincrónica de la izquierda peronista argentina. La consigna de toda la operación es la configuración de una consigna: contundente, concisa, orientadora. Ese objetivo justifica la serie de tercetos armados en base a afirmaciones netas en *Angola* («un himno debe sonar idiota», 33) en la que se incorporan por primera vez ecuaciones que utilizan signos del lenguaje matemático (+, -, =) para vincular los términos. Ahí, más que la aspiración a una exactitud más o menos inverosímil, está la apuesta por una sintaxis que no diluya, con sus elementos de coordinación, la urgencia y la eficacia de un lema: «erradicar la Y» (*A,* 36). Pero además esos signos actúan como táctica de cifrado; señalan así tanto el uso clandestino de la lengua asincrónica como la necesidad contemporánea de una apuesta hermética: los mensajes, de carácter criptográfico, han de ser refractarios a la mirada indagadora del enemigo.

7 ///////

La experiencia patológica e histórica de la lengua parte de una asincronía pero también de una sobresaturación. La amnesia del afásico en relación a su lengua materna está en relación directa al aprendizaje obligado y dominio cabal de otra lengua,

al punto de que en alguna ocasión emergerá inclusive la pregunta acerca de cuál de las dos es verdaderamente la «materna». En *Seudo* está el sujeto del dilema: «rata bilingüe» (100). Pero ya en *Punctum* se tematiza este uso doble en relación a la estancia en y fuera del país de nacimiento. Está por ejemplo el tío de G, «que cuando visitaba su país natal / hablaba un castellano perfecto / pero que de vuelta acá le volvía el acento raro» (16). La escritura de Gambarotta está fundada en la experiencia de la posesión de dos lenguas, ambas desajustadas respecto al contexto, ambas atravesadas por un «acento raro»: «El viejo postrado dudando en qué idioma / pensar "me estoy muriendo"...» (*P,* 16). La saturación de lengua es por supuesto una saturación de conciencia («En inglés se puede estar sick o ill, / en castellano únicamente enfermo» *P,* 26, 60), lo que permite entrever, por un lado, la lengua como un límite para la percepción del mundo («entonces hay / estados que existen en y para un idioma / y no en otro. Se podría decir / que hasta las dimensiones de la nada son relativas / al idioma que se habla...» 85), y que por otro demuestra la dramática de quien advierte la posibilidad de estar leyendo, con otra lengua en su cuerpo (con otras categorías, otras evaluaciones, otros posicionamientos), su mundo natal. Esa capacidad bilingüe desnaturaliza el carácter oficial de la relación entre lengua y territorio o, mejor aún, entre lengua y nación. En ese doblez lingüístico, vivido como dificultad y que desajusta la consideración «nacional» de la lengua, persiste una concepción internacional de la política que remite al componente marxista del peronismo revolucionario y su percepción de la Argentina en el orbe de las naciones tercermundistas.

El olvido señala entonces en principio el quiebre de la relación entre el hablante y el circuito mismo de su lengua /

8 ////////

La historia como afección y trastorno de la experiencia, incluida la lingüística, se testimonia en esta poesía en la dificultad constante para establecer los tiempos verbales adecuados. En *Punctum*, por ejemplo: «El Cadáver, que va a decir, dice o dijo» (39), en un verso que concentra, en un núcleo duro e inmóvil, la dinámica de la narración que se da a lo largo de esos versos: la dada por la imposibilidad de dinámica alguna. «La escena ansiosa se desarrolla sin tiempo verbal».

La inmovilidad es generada por la verificación de que los tiempos verbales del español no parecen ser un correlato eficaz para la percepción temporal de la historia argentina reciente. La pregunta sería: ¿están las conjugaciones disponibles del español a la altura de las circunstancias? El esquema verbal aparece entonces como un orden que hay que volver a organizar. Pasado, presente

y futuro no son ya etiquetas válidas para comprender y dar cuenta; menos válido aún es insistir en ese orden como si fuera el único posible. La primera evidencia de la ineficacia de ese sistema está dada por la comprobación explícita de que el pasado, como el mismo idiolecto del afásico lo indica, no ha pasado: pasa. «La noción de tiempo / perdida», se dice en *Punctum*. «O no pasa nada o no entiendo / lo que pasa». Un presente en el que no pasa nada porque lo que pasa es también lo que pasó; aunque haya que entender, simultánea y exasperadamente, que lo que pasó no es exactamente lo que pasa: «Lo que era no es, / lo que antes era, / no, después, lo que era / después, antes, no / es más, fue, lo que / en un tiempo era, / no es, lo que antes...» (58-59).

Tanto en *Seudo* como en *Angola* se insistirá en la necesidad de una concepción temporal alternativa frente a la mera linealidad cronológica: «Ahora no puede volver sobre los hechos de manera lineal» (*A*, 80); «sus dedos en cuenta progresiva hacia el regreso» (*A*, 10). Por eso, cuando se escribe «El relámpago / trae luz del día pasado / a la noche presente» (*S*, 32) emerge con mayor nitidez el problema de la inadecuación entre la lengua política de las organizaciones armadas y el presente con su «idioma oficial», porque esa inadecuación temporal exige para volverse legible un esquema temporal nuevo donde tanto el pasado encuentre su propia contemporaneidad como el presente pueda reconocer cuál sería la pertinencia del futuro ubicado en el tiempo pasado. Ahí en *Angola* está la alternancia entre el pretérito perfecto y el presente, o entre el presente y el futuro perfecto, en una misma frase para ponerlo en evidencia: «Sacó el cuchillo y en cualquier momento corta».

9 /////////

Si la dramática que atraviesa al disléxico es efectivamente la de la historia política argentina, con el problema físico patente de qué hacer o no hacer con la experiencia del peronismo revolucionario en el presente neoliberal, es porque toda esa dramática es percibida en la lengua misma. En Gambarotta la lengua es esa «conciencia práctica» de la que hablaban Engels y Marx en *La ideología alemana*: «El lenguaje es tan viejo como la conciencia: el lenguaje es la conciencia práctica, la conciencia real, que existe también para los otros hombres y que, por tanto, comienza a existir también para mí mismo; y el lenguaje nace, como la conciencia, de la necesidad, de los apremios de relación con los demás hombres». Aunque en realidad habría que decir que lo que señalan *Punctum*, *Seudo* o *Angola* es la contemporánea falta de practicidad de esa «conciencia práctica», el despegue abisal de la conciencia con respecto a las prácticas de lo real. De ahí tanto la fobia a las «ideas» como la convicción exasperante de reinstalar la lengua como materialidad. Ante un presente que sostiene la diferenciación, esencialmente idealista, entre lengua y realidad, la aspiración es «Plomo / para soldar ideas» (*P*, 72).

A lo largo de los tres libros la lengua se muestra entonces en su carácter tangible, como signo concreto, inclusive como cosa: «clavos en el bolsillo» (*A*, 10). Ese carácter de solidez nunca aparece en referencia a una palabra meramente bibliográfica; tiene que ver con esa palabra pretendida, la que es utilizada para marcar posición y pertenencia y que está hecha con materiales que exceden a la tinta. Es la palabra que se talla, que se cose, que se pinta. Es

La amnesia está conectada entonces a una asincronía: se está en posesión de una lengua en un estadio temporal desajustado con respecto al presente /

la palabra dibujada («Soy el que agarra / y con los restos de un / aerosol pone la palabra D----- / en su remera» *P,* 15), la palabra bordada («el nombre –empezaba con Y– bordado con hilo azul / en el bolsillo izquierdo del delantal» *P,* 61), la palabra estampada («mi brazalete del prt» *S,* 47), la palabra repuesta desde y vuelta efectivamente una mano («los dedos en V» *P,* 64). Es la preferencia por la sigla como inscripción: «UOM», como si cada una de esas letras hubiera sido fabricada, a molde, en un taller metalúrgico. Y por supuesto es la palabra que se pinta en la pared, se raya en los pupitres, se vuelve pública: «revolucionarias sigla fuerzas / armadas revolucionarias / en los paredones de las fábricas / en los bancos de la escuela…» (*S,* 73).

La escritura misma es concebida como un trabajo sobre la materia, porque el modelo mismo para el trabajo con la lengua es para Gambarotta el de la producción material: el de la vecina que pica la carne, el de ese que talla la madera o, puesta ya la máscara en la dimensión de dinámica histórica del trabajo, acciona la autógena. Los versos de *Punctum* «El cuchillo de la vecina cortando comida / sobre la tabla» (72) concentran todas las disquisiciones sobre la comida y la relación entre semántica y sintaxis de *Seudo*. *Angola* presenta varios poemas que describen con minucia el proceso que implica el grabado, un oficio actual que mantiene la temporalidad de una tarea artesanal: «El hombre que talló una madera no es el mismo / que sostiene la herramienta improvisada con la que talló la madera» (69). Ahí está grabado el deseo de una palabra que sea incorporada a las cosas, pero sobre todo una ética de la labor con la lengua que es la ética del oficio. *Seudo*: «y que no te escuche decir que perdiste / una herramienta en medio del trabajo» (12). Pero también en *Angola* la declaración «Todo lápiz está cargado de plomo» permite la analogía con el trabajo del soldador y conecta, justamente, dos instancias aparentemente antagónicas que funcionan en complementariedad como fundamento de todo el proyecto: por un lado, porque es una referencia capaz de inscribir esta poesía en la trama de la poesía política de las décadas del ‘60 y ‘70, presente en Punctum desde la exigencia de Ho-Chi-Minh («palabras de acero», 7) de una poesía que supere el repertorio orgánico de la lírica y que se sostenga en similitud a la industria pesada y soviética: «palabras de acero»; por otro, porque incluye la concepción de Ezra Pound de la poesía como corriente alterna y flujo de energía: «La literatura es el idioma

cargado de sentido en su grado máximo». Pero hay más, porque la analogía expansiva del trabajo industrial con la autógena se recorta frente al desarme meticuloso del mundo de la industria en la duración continua e inobjetable que se extiende entre las medidas económicas de Adolfo Martínez de Hoz y de Domingo Cavallo. El «idioma oficial» de la sinonimia es la lengua que se corresponde con el escamoteo del valor del trabajo. Así, en *Punctum*, la frase soberana «pacificación nacional» es minuciosamente traducida: «las fundiciones de acero: / pacificadas; los altos hornos zapla: / pacificados: en paz descansan las perforadoras / con mecha especial para tallar piedra, / las soldadoras eléctricas, las pulidoras de metal / y otras herramientas» (43).

10 //////////

Punctum señala así el trastorno histórico como un trastorno político que es a su vez un trastorno económico que es a su vez un trastorno lingüístico. Ah, también es por supuesto un trastorno literario: ahí está la «nueva narrativa» y, en fin, toda manifestación artística que se proyecte indiferentemente sobre la disolución de los modos del trabajo, ahondando la abisal diferencia entre la lengua como conciencia y las prácticas del hacer real. «Así, en vez de hacerte el artista / buscáte un oficio noble que te gaste las manos: / carpintero corta madera. Cambia madera / formada por sus manos y herramientas / por plata. Plata por madera / no ideas por madera. Plata / por una silla trabajada / con tus manos» (*P*, 55).

La lengua asincrónica de la izquierda peronista instala la pregunta por la clase. *Seudo* se hace cargo del dilema: «no sabe quién es, dónde está, qué idioma habla, a qué clase pertenece» (106). La utilización de los modelos del trabajo material para el trabajo sobre la lengua son retomados entonces desde la cuestión básica de la ubicación del poeta en la sociedad: «En el asiento de adelante: los artistas; en el de atrás: los trabajadores. Sin ser ninguna de las dos cosas iba en el de atrás haciéndose el trabajador, el huelguista...» (*S*, 84). El poeta usa un lápiz cargado de plomo, o compara su fraseo monosilábico a las llamas que escupe una soldadora. Pero es conciente de que no puede suprimir la diferencia que sostiene la analogía: «Para los bancarios –los banqueros no– / es una sensación / para los editores / es un talento sin fecha de vencimiento / en las fondas donde / charlan y comen los soldadores / es un inútil» (*S*, 151). La falta de definición «para los de tu clase» se constituye como una patología más: «no hablás idioma alguno».

11 ///////////

No hay lengua materialmente concebida que no reponga una sociedad concreta. Si no fuera así, estos dos versos de *Punctum* serían entelequia: «un general viejo metido en un cajón, / gente haciendo cola para verlo muerto» (45). La imagen se potencia en una experiencia directa o indirectamente compartida que forma parte de una historia común. Pero si la lengua trae a cuento una comunidad atravesada por una historia, lo que trae no es nunca exclusivamente aquello que se comparte, sino sobre todo y por lo mismo lo que está en disputa. La incorporación de la categoría de clase a la tarea de organización de la lengua importa la marca específica del debate interno entre el peronismo más ortodoxo y el peronismo

revolucionario con su incorporación del marxismo como perspectiva de análisis. Es la perspectiva de la que procede una observación como esta: «Para empezar / un electricista no es un electricista / sino un hombre que trabaja de electricista» (*S*, 28). Acá hay una muestra cabal de cómo la lengua ha sido y es ordenada. La expresión habitual «el electricista» permite reconocer una imposición que da cuenta de las condiciones del sistema sobre la lengua. El orden designa un ser donde lo que hay es una praxis. Naturaliza modos de producción y configura, a partir de ahí, una metafísica social.

Voloshinov, «El discurso en la vida y el discurso en la poesía», 1926: «Las principales evaluaciones sociales que se enraízan inmediatamente en las particularidades de la vida económica de un grupo social son las que se enuncian menos. Han entrado en la carne y en la sangre de todos los participantes de ese grupo; son ellas las que organizan las acciones y las conductas de las personas...».

12 ////////////

La teoría sobre la lengua propuesta en estos libros emerge de la instancia variada de la práctica, e incluye el problema acerca de cuál sería la combinación precisa entre capacidad de análisis y capacidad de acción a fin de configurar las condiciones de posibilidad de una lengua política nueva. Esa es entonces la pregunta decisiva: ¿están dadas las condiciones? En este caso, ¿están dadas las condiciones para la emergencia de una lengua política capaz de reponer temas, problemas y abordajes ausentes y suprimidos en la deriva sinonímica del «idioma oficial»? A semejante pregunta se la responderá haciendo foco en el acto de cortar un pomelo. En sí misma, la capacidad analítica no sería sino síntoma de inacción: «No está dado el contexto para cortar / un pomelo pero igual corta el pomelo / y así cambia el contexto dado» (50). La analítica exige la instancia definitoria de la acción: «Sin corte no hay salida del corte» (48), y la acción del corte implicará en principio el corte con toda idealidad, con todo sentido de unidad capaz de ocultar tensiones. Se corta el pomelo y queda: «la redondez / perfecta en mitades imperfectas» (52). La práctica devuelve el análisis al nivel de lo existente.

Lo que decía no era lo que pensaba
hasta que cortó un pomelo por la mitad
y expuso el centro de ese mundo a la luz
entonces sí, con la fruta una vez partida
lo que pensaba era lo que decía.

La mención explícita a la adecuación o, mejor aún, a la correspondencia entre pensar y decir, no debiera distraer la verdadera operativa: es un hacer lo que la

/ La experiencia patológica e histórica de la lengua parte de una asincronía pero también de una sobresaturación

permite. Pero tampoco debiera distraer el modo en que repercute en esta respuesta la radicalización en torno a la acción de las organizaciones armadas; una radicalización que supuso inclusive un cuestionamiento definitivo de todo aquello que no fuera una acción propiamente dicha, incluida la palabra. Porque el dato determinante de la acción se plantea acá desde la entidad de un verso y como problema de la lengua. Por eso en este caso la acción no sólo designa el corte efectivo de un pomelo, sino también una acción sobre la misma lengua: cortarla. Un corte que recupera también, en dosis de continuidad y diferencia, la necesidad de la violencia como alternativa. El saber gramatical mimó antiguamente en la frase el orden de un ejército armado. En la poesía de Gambarotta ese ejército regular e institucional es por supuesto clandestino; por eso no es el orden su objetivo, sino la puesta en crisis de ese orden desde una capacidad de organización mayor. Esto: «La violencia organizada / es superior porque permite / perpetrar reiterados hechos de violencia / contra el sistema. Para derrocar al sistema / hay que lograr una organización superior / al sistema, golpearlo varias veces hasta / desorganizarlo» (*P*, 64).

13 /////////////

Punctum, *Seudo* y *Angola* indican la ingenuidad de pensar que la recuperación del «orden democrático» haya interrumpido definitivamente las fuerzas reaccionarias, porque demuestran que la lengua aún exhibe sus marcas. Esas marcas señalan entonces una tarea por hacer. El aporte que estos libros hacen a esa tarea consiste en plantear las condiciones de posibilidad para un nuevo uso político de la lengua: la revisión del esquema de los tiempos verbales que supone una reconsideración de la historia argentina reciente, el rigor para la diferenciación de las valencias semánticas como modo de instalar figuras y cuestiones ausentes o naturalizadas, el discernimiento de la jerarquía de la sintaxis a fin de priorizar un programa… Es decir: la evidencia de la extensión del triunfo del ejército regular en el orden de lengua no obtura la evaluación acerca de la posibilidad de una nueva etapa, y la lengua asincrónica de las organizaciones armadas aparece tanto para confrontar como para aportar la base de una nueva organización, aún con la pregunta acerca de qué grado de pertinencia podrán tener los métodos vanguardistas aplicados en la formación incierta pero posible de una lengua democrática. Esa asincronía tiene entonces su ocasión de concordancia, porque la radicalidad de las organizaciones armadas se muestra ahí adecuada para confrontar otra radicalidad, la de la instauración neoliberal, y más aún desde el léxico y los temas del peronismo revolucionario cuando es en el nombre mismo del peronismo que el neoliberalismo es dicho en la Argentina.

Un plan político no puede ser exactamente un plan sobre la lengua. Pero un plan sobre la lengua debería ser exactamente un plan político. Por eso el espacio de intervención de estos poemas no es la calle o la plaza; ni siquiera un territorio denominado Angola. Es lo que en *Angola* se define como «plaza Sintagma». Es la concepción de la frase como espacio público y común. Ni siquiera, al menos por ahora, la frase articulada, la frase pronunciada, la frase que acepta la dinámica de las hablas, menos que menos la frase estampada en la pared, sino la que se compone y entrena en una mente que tiene las dimensiones de una pieza en

Punctum, que es un cerebro como una lata de aceite de oliva perforada en *Seudo* y que es en *Angola* un cráneo calculador. Una neurofisiología extendida del lenguaje en la que cada elemento y nivel de la lengua es sometido a una violencia desde la convicción de la necesidad de una nueva gramática, una nueva semántica, una nueva sintaxis. El objeto es la frase y el objetivo la consigna. Se trata de una analítica violenta sobre la lengua destinada a forjar una consigna política que pueda imponerse al «idioma oficial», a ese bla bla bla incesante, sinonímico, inflado e ideal del enemigo. ¿El enemigo? Sí; en principio, aquel que cree que la lengua está hecha a su medida. En este sentido hay que relativizar el relativismo lingüístico al que se hace ocasionalmente mención en estos libros. La extensión de una lengua no es absolutamente la extensión del mundo; el límite cierto que impone no es precisamente definitivo. «Una fruta a la que ve / perfectamente pero no puede reconocer, / registrar, ni darle nombre aunque igual / la guarde en uno de los bolsillos del gamulán» (*P*, 31). O sea: se puede robar lo que por ahora no tiene nombre.

==/ **Sergio Raimondi**

procedencia \

Este ensayo, ahora con algunas correcciones, ajustes y derivas, se publicó por primera vez en *Margens/Márgenes*, Universidade Federal de Minas Gerais – Universidad de Buenos Aires, n° 9/10, enero-junio 2007, pp. 50-59.

qué amor de pueblo se trae su compostura sobre *El Estado y él se amaron* de Daniel Durand

==

The only thing that is different is what is seen when it seems to be being seen, in other words, composition and time-sense
/ **Gertrude Stein**

uno /

Entonces, cuando mayo de 2015, Madrid, y lxs euracas nos juntamos para pensar el ciclo político desde una poesía que quisimos llamar, no exacto, de urgencia electoral, buscábamos en Daniel Durand una idea de pueblo dicha con un lenguaje de pueblo, de no partido ni consigna. Poníamos a Durand de un lado, del otro lado al Cucurto de *El hombre de Cristina* y una

foto de la Kirchner enmarcada en el sol de su bandera que era para verla, resplandeciente, como la escritura de un poeta que se declaraba enamorado de su Morocha Nacional. Cucurto venía a hablarnos desde un amor pop (es un libro rosa, por ejemplo) de una líder popular y de algo, el populismo, que en Argentina es acción y tradición, desorden y exceso, y que en el Estado español empezaba a ser entonces, 2015, una palabra síntoma o un *teaser* o un eslogan que significaba nada para significar cambio para significar miedo/ilusión (odio/amor). Poníamos al lado suyo a Durand, que traía otra escritura, no tan urgente y a lo mejor no tan irreverente y seguro más oblicua, pero en la que nos resonó la misma pregunta por el pueblo, por su figura y por su agencia. Y si sonaba ahí era en mucho por el título, *El Estado y él se amaron*, que es muy tramposo o que es muy opaco, en el sentido de que lo que el libro contiene no lo satisface, o quizás lo rebosa, pero de cualquier modo lo agita y no lo calma aclarando, por ejemplo, a qué Estado apela o quién sea él o cuál sea la naturaleza de ese amor que, en el sintagma, es un amor político, un vínculo recíproco (lleva un *se*) que opera entre gobierno y gobernado.

Ahora está enero del 2017 acabando, y quiero buscar otra vez un pueblo pero el libro me abre una memoria. Y en esta resistencia que revela el arte como algo vivo y también como algo duro, material, como cosa bella porque recia y obstinada, volver a Durand me descubre que a lo mejor su grandeza (o el adjetivo equis que hace de su escritura algo importante) está en que expone un pueblo, una comunidad localizada, una posición política, a partir de su experiencia. Una experiencia de pueblo que no es solamente subjetiva (del sujeto Durand), pero que tampoco niega una subjetividad como lugar desde el que hablar, o ver, o incluso como lugar para quedarse fuera y recibir las hablas y las miradas de los demás. Lo común del pueblo sin los matices que lo destilan hacia adentro (sus personas) es una abstracción, y si algo hay en *El Estado y él se amaron* es la lengua concreta de la historia concreta de un pueblo determinado. El pueblo no es sólo uno, pero aquí sucede un pueblo, sucede quiere decir que se pone en marcha y se deja ver. Sin máquina de ordenación, en bruto. No se dice el pueblo, se le escucha hablar y sólo después es señalado en un enunciado: ahí la potencia política de Durand.

dos //

Una memoria. *El Estado y él se amaron* es una antología que apareció en 2006, una recopilación de algunos poemas viejos (el ciclo «Segovia», por ejemplo, es del 90) y algunos poemas nuevos que Durand escribió para armar conjunto y algunos textos renovados («Salto grande», prosa en el 98, aparece aquí versificado) y algunos intermedios («Marquina» o «Nueces mojadas en pastizales»). Textos que ya aparecieron en otros lugares y textos que no. Alguien podría decir que en una antología la sucesión no tiene un sentido auténtico, asumiendo que la autenticidad se construye en el origen, como voluntad primera, y que no puede darse como efecto. Pero lo cierto es que en el ejercicio de ordenar algo, cosas, textos, se hace historia. Es decir: se disponen los episodios de algo que viene a existir, por ejemplo un libro, y que puede ser señalado y leído y comprendido, siendo que comprender es esencialmente construir relato.

Entonces, ese relato que ocurre en *El Estado y él se amaron* a mí se me abrió como una memoria por la que van pasando unas gentes y unos mundos que a veces parecen cerrados sobre su propio desorden («apostá al caos», aconseja Durand a los que escriben), pero que al final tienden a organizarse en un movimiento colectivo de aprendizaje, una especie de *bildungsroman* que va desde una juventud en Entre Ríos hasta una madurez en Buenos Aires. «El tiempo después ordena todo»: aunque no sea tan lineal ni tan perfecta, sí hay en el libro una fábula donde las partes se dejan hilar. Hay un viaje que une la disfunción ingenua de provincia con el *trash* acotado en plazas de capital; hay también un viaje a la escritura que va mezclando el oficio con su producto y con su material y con su hacedor: poesía, poema, poeta y unas hablas que construyen cierta idea de comunidad.

Esa memoria es un poco como una vida pasando por muchas vidas en las que no pasa a veces nada («Los más grandes del barrio / están sentados en el muro / de Bellini / no hicieron nada nunca / hicieron nada»). Es lo que queda de una vida que pasó por los que la esperaban, muchas veces quietos, sentados en el muro, trabajando en la farmacia Cruz azul o trabajando en la Citroen, bailando, descubriendo el amor y escondiéndolo en el sexo, descubriendo el sexo y escondiéndolo en un amor y escondiendo el amor en un poema y descubriendo así la poesía en el estadio de su necesidad, y escondiendo también esa necesidad y esa poesía:

Yo escribí una cosa que se llama poema
para Élida, porque me enamoré de ella,
y lo escondí arriba del ropero;
después me fui en bicicleta y lo tiré
por el ferrocarril, para que nadie se entere
que me gusta

la poesía

y Élida.

Un relato de la vida que pasó por las cosas que todavía quedan, o por las personas que perduran, por ejemplo, en la inscripción de sus nombres. Esos nombres toman una realidad («poné los nombres verdaderos de tus parientes y amigos, si los cambiás vas a ver que ya no existen, y no se puede escribir del que no existe») y la retienen

Lo común del pueblo sin los matices que lo destilan hacia adentro (sus personas) es una abstracción, y si algo hay en *El Estado y él se amaron* es la lengua concreta de la historia concreta de un pueblo determinado /

contra la desaparición de los cuerpos que los portan. Apuntan una vida pero le sacan un poco su tiempo, un poco su historia, le perdonan un poco el final. También le sacan su carácter individual: los nombres, en Durand, construyen una tradición y funcionan en relación, nunca solos. De igual modo el arte, que es un ejercicio de decisión sobre los nombres, resiste y permanece frente a las cosas que tienden más bien a avanzar. Y entre esas dos fuerzas se organiza la tensión que sostiene *El Estado y él se amaron*: acumular vs. fluir.

«Lo peor es escribir bien. / No, lo peor es escribir mal. / Sí, lo mejor es amontonar». Así la lógica del cerco asociada a la idea misma de cultura y, otra vez, a la permanencia y a lo sedentario: «Lo mejor es mejorar / nuestro campamento, poner / lindo el alrededor, apilando / las piedras del lugar, / monolitos pequeños / que nos acercan al primer / expresador, modificador, embellecedor: / el artista: el primer traidor». Pueblo y arte se vinculan casi en sinonimia alrededor de su carácter inmóvil y de su artificio/su traición. Esto puede darnos una idea de lo que significa la poesía de Durand, que se las ve con materia tosca. Durand, y a lo mejor un tipo de escritura que empezaba a ocurrir en los 90 en Argentina, expone y a veces estiliza una realidad que hasta entonces quedaba fuera de su campo. Así cambian las premisas de lo que puede ser artístico, siendo que el arte es por definición el lugar de una belleza y que el material de, por ejemplo, *El Estado y él se amaron*, bien pertenece a otra belleza, bien hace una belleza distinta a partir de la cosa fea. En una entrevista con Damián Ríos y Mariano Blatt, Durand explica que él apela a la cosa baja y le aplica el método alto, le hace una elegancia, y así va «más allá del límite de lo que se puede decir y que tal vez te perjudica». Traspasar ese límite significa dar a nacer un mundo en la escritura: por ejemplo, el aborto de la madrina Rosalía tardó en existir lo que tardó en llegarle un lenguaje que no operara en la clave de Benedetti, como se lee en «No te preocupés que todo el drama de Marquina ya está transformado en aventura». Pero ese límite, la emergencia de ese mundo, implica a su vez usos de lengua que caen. Implica que hay una escritura incapaz de dar el paso y que ya no sirve porque no se trae nada consigo. Por eso Durand se burla del ripio de salón –«No hay nada detrás de la belleza / no hay nada detrás de la poesía / inglesa»– y frente a él pone un folclore, pone un oído: «Can can! cancancan! can! kan can! / la leche de la vaca / que se la tome el lechero / nosotro tomamo vino / tomamo vino resero» (en «Belleza me canso y te bardeo»).

Una idea determinada de escritura. Una determinada idea de arte que pasa por acumular un mundo incorrecto, pero sin cantarlo, sin invertir la jerarquía para convertir lo marginal en un modelo. Sólo nombrándolo, poniéndolo en letra y poniéndole oído, amontonando sus capas, haciéndole una existencia y una posteridad. En esa acumulación de nombres, de voces, de gentes y de cosas que es la poesía espejean recíprocos el pueblo y la memoria.

tres ///

Mi madre, mamá, Gómez Ricardo, Pérez Héctor, Cristina, César, Martínez, Echeverry José Pedro, Segovia, Segovia, Bermúdez Antonio, Alonso Patricia, Joaquín, José García, Daniel Mieles y su reverso, mamá, papá, Pablo, Susana, mi abuelo, mi prima

Norma, mi madrina Rosalía, mi tío Chango, mi primo Mario, mi tía Tota, Segovia, Lobo, Gabriela, Tomás, Pablo, el Bichito Rapuncín, el Pando, el Paty, Mela, el Vaca, el Negro Beltrán, Carla, Cuchi, el Pulgui y el Ardilla, el Totatola, el Toti Roldán, el Chelo, Cáneman, el Motoneta, Paula y Darío y Darío y Silvia y Silvia y el Peco Carmelé y Vilma, Carlitos Blescher, Durand, el puto Larba, Élida, Durand y Élida, Susana, Guadalupe, Gustavo, Homero, Buson, Mary, Walt Whitman, Hugo Padeletti, Segovia!, Mendes, Hermoso, Loco Tala y Urdanosky, el Antonio, Mariana, Tu Fu, Dante y Guido, Borges y Mastronardi, Gelman, Sonia, la Lejandra y Homero y Marcelo, Alejandro, Daniela, Baco, Durand, el Pancho, el Fabián, el Gordo Pusterla, Palazzoti, Gabriela, Betina, el doctor Telesca, Popó, Daniel, Fabián Fernández, papá, mi padre, Pepe, el Pancho Moulins, Raulito, el Pocho García, el Colorado Bernasconi, el Sapo, Gabriela, Pelusa Galeano, los Forlán, Eric y Gabriela y Nancy y Darío y Mónica y Fabián y Omar y Federico, el Pancho, Tito y Carlos, el Meneco, los Labella, los Garabito, los Telesca, la Tálerman, los Burna, los Porchetto, los Palazzotti, los Suaje, los Pusterla, los Ancarola, don Carlos, los Moulins, los Escarinche, Nertolotti, los Durand, los Durand y los Forlán, Eric y Gabriela y Nancy y Gabriela y Gabriela y Durand, Abuelo, Moura y Tanguito, Arenas, Lezama y Sarduy, David Bowie, David Sylvian, Peter Murphy, Perlongher, Cerro y Lamborghini, Clodio, Cesar, Petrocles, Alonso, Islas, Gulik, Guillermo, Roberto y Leonardo, Palito Pusterla, mi madre, mi hermana, los hijos de Pusterla, Teo, Santiago, Sandé, Azote, un plomero, el Mantero, Griselda, Griselda y Durand, el viejo, una japonesa, cola de alpargata, Griselda y el niño y el flaco y Durand, Frank Zappa, Marquina, Malpaso, Williams, Dalí, una nena, Malpaso, Marquina, Marquina, Bosno, Frida, Azote, mi madrina Rosalía, benedetti, Porto, el boliviano, el paraguayo Telvio, el viejo, el Bochi, Marquina, Melipal, Pérez, angélica, el compositor nórdico, Vilches, la suculenta hembra del desvarío, la coreana, el superprimo, Milonga, Marquina, Alberto, Moreno, Marquina y Durand, Marquina o Durand, Sergio y Durand, Durand y el poder en mi apellido: Durand; mi madre: mamá.

el relato que ocurre en *El Estado y él se amaron* a mí se me abrió como una memoria por la que van pasando unas gentes y unos mundos que a veces parecen cerrados sobre su propio desorden

/

cuatro ////

Lo que se acumula. Nombres. A veces un poder en esos nombres. Objetos, casi siempre habiendo perdido su función para ponerse a servir en otros usos. Tornillos, ventiladores, neveras. Televisores, equipos de música. Una Pentium XXIII 43000 megahertz con su teclado. Elementos que se amontonan en listados clasificatorios y que tiran de ahí su paisaje. Cúmulos de cosas que se parecen a basura y que a veces son basura, o las montañas de mierda de diferente forma y densidad según las variables de sexo y edad en los baños del tren de General Urquiza. O una porquería de palabras amontonada por adentro de los poemas que no valen: «Poesía inglesa es todo eso: / mierda / basura quieta / pureza inmóvil». Cosas, las cosas que acumula el libro de Durand (a lo mejor de ahí su cualidad de pesar mucho, de ser pesado) van estableciéndose y construyendo la memoria de ese pueblo en el que hasta los cuerpos se objetualizan y son, por afuera de sus nombres, como trozos de basura en vertederos de provincia y de ciudad, en barrios malos.

Lo acumulado permanece, y pareciera que Durand defiende una verdad que no cambia frente a la que viene atravesada por el tiempo y el movimiento. Qué pez sería Durand en esa verdad es, por ejemplo, una pregunta. Durand sería una vieja del agua, a ella le dedica una serie de poemas. La vieja del agua vive en los fondos de los ríos, en los hoyos que se forman bajo las correntadas, remansos redondos, estancamientos. La vieja es negra y compacta por afuera, con escamas que parecen una armadura o que parecen barro endurecido, con una boca de ventosa que le sirve para agarrarse a las piedras del *under*, del hoyo, y para rasparlas de sus musgos y chuparles otros tipos de alimento, como animales pequeños, imagino. La vieja es pez de río, pero yo recuerdo haber conocido alguna de sus versiones domesticadas cuando de niña me regalaron un acuario —en los 90 regía regalar a lxs niñxs acuarios de entidad, al menos en el noroeste del Estado español, era como una responsabilidad asociada a momentos más o menos ceremoniales, del tipo primeros exámenes, del tipo primera comunión. Entonces las viejas llegaban al acuario en bolsitas de plástico con nudo arriba, separadas de los otros peces, que viajaban en bolsa aparte porque en la tienda decían que se comían entre sí. Y yo a veces despertaba y al mirar el acuario veía que uno de los peces coloreados, por ejemplo uno naranja metálico con la parte de abajo marfil y brillos azulados, aparecía sin trozos de sus aletas, por ejemplo sin los rabos brillantes que las prolongaban, y era porque se los había comido la vieja, eso nos decían, pero la boca de la vieja seguía ocupada en succionar las paredes de cristal y las piedrecitas y la decoración marina del fondo, porque tenía esa función sanitaria que la convertía en elemento esencial de la comunidad, que hacía de ella la pieza práctica en un conjunto de orientación más bien estética. Eso le permitía ser fea, fea casi en una versión de monstruo, con viscosidades y dobles dentaduras y colores oscuros y etc. Yo nunca me creí que las viejas fueran el sujeto caníbal. Luego ellas se morían con frecuencia más o menos regular y corta, y eran repuestas, pero no daba pena porque la siguiente vieja era un poco la misma vieja que la anterior y no despertaban nunca verdaderamente un cariño. Sin embargo Durand sí siente cariño, o al menos siente un interés por la vieja en su versión salvaje, y en el primero de esa serie de poemas hay un niño que

/ Durand, y a lo mejor un tipo de escritura que empezaba a ocurrir en los 90 en Argentina, expone y a veces estiliza una realidad que hasta entonces quedaba fuera de su campo

bien podría ser él (y si no es él, sí sirve para construir historia) que se sumerge en el río para mirar a la vieja chupar el barro. Por arriba viene un agua cristalina que llega de Brasil y que se marcha, con dorados remontando la corriente y con cascadas. Por arriba hay un helicóptero desde el cual el movimiento del agua se acompasa al estatismo del hoyo y así el río parece estar quieto. Entremedias están otros niños buscando al niño que se esconde en el hoyo de la vieja, y también están madre y hermana y perros y todo el ajetreo que implica una búsqueda, con sus lloros y sus gritos, mientras el niño buscado y la vieja se prenden a las piedras del *under* con las manos y la boca respectivamente para evitar la corriente y, en general, para evitar lo del fluir.

«El mundo de la vieja no cambia con el viento», piensa el niño, arriba llueve. En el hoyo de la vieja las cosas perseveran, aunque turbias; por encima la energía es la de lo que tiende a desaparecer. Por eso el *under* y el barro, como la basura acumulada y como las listas de objetos o de esos nombres que pierden su capacidad designativa y hacen que los cuerpos resuenen en toda su condición material, como cosas, aparecen en la poesía de Durand de un lado que la tradición les niega: el de la sabiduría (aprox.), frente a la provisionalidad de la limpieza, de la belleza, del elemento puro: «qué sabe el agua». La casa de la vieja es entonces el hoyo de la poesía. Qué pez sería Durand: no exactamente la negra vieja de río, sino su hermano translúcido en el mar, de la forma y tamaño de una [,], cuya radical soledad cierra *El Estado y él se amaron*.

cinco /////

Lo que permanece, con su verdad, coloca lo móvil en el eje de la ilusión. Así el lienzo, por ejemplo, frente al (no) paisaje, en un poema tan importante como es «Inquina se apila». Importante por su condición de poética y porque complejiza esta relación entre lo que pasa y lo que queda, entre la

vida y el arte o entre qué y qué arte. En el poema algo se acumula: la inquina, frente a algo que pasa: el progreso. Escribe Durand

Muove los colores agua barro verde.
Esto que no podré escribir trataría
de la inquina que siento contra lo que se llamaría
el progreso personal, en mis tiempos,
ahora no sé cómo le dirán, o si de hallarse
ya todos en esa ficción elevante, no hay nombre
para ella, para la evolución universal que cede
hacia una cohesión disparada, a ciegas;
juntando la basura, por las calles voy
pagando por ella: esta edición de 1904,
desvencijada, cara, me la llevo para mis cohesiones.

versos que merecen ser mirados una y otra vez, porque son el principio de un texto que viene a plegar el libro sobre sí en muchos sentidos: primero porque más o menos lo parte en dos en cuanto a páginas y poemas, lo que no parece casual; segundo porque toma esas dos partes, los poemas de por delante y los de por detrás, y las vuelca en un discurso, y junto a esas partes de letra escrita también vuelca, opone y confunde las dos mitades conceptuales del libro que organizan las ideas de acumular vs. fluir. Entonces ese poema ya desde el comienzo descubre su naturaleza crítica, al traer la palabra (del) progreso, como representante de la lógica del movimiento en su formulación más depurada, y pararse frente a su maquinaria con una fuerza que le puede ser equivalente, es decir, que le puede resistir, al menos en el marco-poema, como es la de la inquina. El progreso avanza, la inquina se apila. El progreso persigue «a ciegas» una «cohesión disparatada», y al hacerlo deja ver cómo va perdiendo nombre («ahora no sé cómo le dirán») y realidad («ficción elevante», se le llama). Y aunque el poeta apila inquina, lo que él propone no se agota en esa rabia, sino que persigue a su vez una cohesión, pero de otro tipo: unas cohesiones (porque se dicen en plural: «mis cohesiones») que son personales pero no privadas, que son subjetivas pero comunes porque no exclusivas, y que están hechas de las basuras que son los libros que las calles le ofrecen. Unas cohesiones o unas verdades o un mundo que no totalizan, lo que me lleva a otro poema, que sale mucho antes en el libro y en el que se lee «otra totalidad en su frasco». Palabras que señalan más rotundamente, creo, que la idea de verdad que maneja Durand opera en el reverso de lo que una tradición pesada de occidente entendió por tal.

Entonces este poema es una crítica en un sentido fuerte. Una crítica evidentemente política, dirigida contra la norma-progreso, pero que se disecciona en clave poética, como denuncia de formas de pensamiento y expresión que, ocupadas en contener su mundo en su orden, no son capaces de decir lo que realmente ocurre por afuera de ellas. Por estos versos todo pasa como una broma seria, en el quicio entre dos modos de hacer, como por ejemplo cuando juegan a asumir la voz del *establishment* y refieren «un tipo de clausura formal que roza la estupidez / sin embargo el texto se emperra en delicias / que ya no son de este mundo». Y también, o sobre todo, cuando explicitan la imposibilidad del poeta para ser un «pensador de su tiempo», porque cuando trata de imaginar el pensamiento de la nación entera, un discurso capaz de contenerla sin sustraerle mundo sino más bien reproduciéndole el exceso, en lugar de un pensamiento va y le sale un conjunto renglones que parecen lo contrario del pensar, que le llevan a sumar «al remolino de su encono, el recuerdo de sus nombres», a «tirar largos

listados clasificatorios». Esto es igual a decir que al imaginar un pensamiento lo que le sale es una poesía. Una poesía que opera igual que su enunciación (de ahí lo *meta*, lo *crítico* de este texto en particular): apilando mundo y cosas sobre lo que ya traía apilado el poeta-registrador. Frente al «pensador del perronada», este pensamiento-poesía resulta más verdadero porque contiene más realidad, y resulta también más democrático (en el preciso sentido de que pertenece más al pueblo) porque contiene más voces (la otra opción arrastra su política del saber, su desigualdad, como se ve por ejemplo aquí: «porque ya el pensador se había sentado en el trono / desde donde se les habla a los sordos que dictan lo que hay»).

Y sin embargo la cosa no se zanja en una resistencia tan nítida como la que frente al avance del progreso pudiera ofrecer la contrafuerza de la acumulación. Porque el progreso es también acumulación. De hecho, la acumulación es uno de los ítems clave del sistema capitalista que el motor del progreso pone a andar, y que se manifiesta en múltiples versiones, entre las que tal vez la más eficaz sea el consumo. Y por adentro o por encima, el dinero. Entonces también hay en la apuesta de Durand una crítica necesaria contra una forma muy precisa de acumulación, contra un exceso malo, contra una morbidez. Carne es dinero. Dinero es carne. *Money is flesh*:

Un cisne:
dinero en un estanque
cisne no es poesía.
carne es dinero

Y ocurre que, contra esa acumulación reglada que vuelve a apartar la vista del mundo al consignarlo en la foto fija de su deber ser (otra idea de pureza: el cisne), lo que vuelve a emerger es un llamamiento a la vida y a su fluir. No hay relativismo ni oportunismo en este vaivén, sino una escucha atenta de lo que el mundo tiene. Así por ejemplo, el poema titulado «La luz de las piedras bajo las aguas» viene a consignar unas posesiones —heladera marca Siam + televisor Telefunken + Ctro. mucal. Sasyu + Koinor: secarropa— para decir después que «todo permuto por arroyo o río / no muy alejado zona centro; con cascada y ruido».

seis //////

«Todo fluido morirá, quisiera quedará, que lo sepamos». Viene a pasar una memoria en *El Estado y él se amaron*. Viene a pasar una vida conteniendo muchas vidas. Pasa una vida que deja, por adentro, un pueblo, por afuera, un libro. Pueblo y libro la sobreviven, pero ella es quien los ordena, quien impone, digamos, su sintaxis. Por ejemplo la figura de la madre, que abre y cierra el conjunto, puntuándolo, poniéndolo en un círculo. En el primer poema viene Durand a nacer, y viene a nacer su poesía, y está la madre embarazada en el quicio de su puerta recibiendo a un vendedor de enciclopedias Sopena e inaugurando el vínculo entre una vida que vendrá y unas letras que vendrán a ser leídas. Y en el último poema esa madre muere, y esa muerte es el síntoma de un cierre, de un paso hacia una soledad radical en la que todo se pierde. Una soledad que ya se iba adivinando, pero que al final del libro se hace explícita. Con la madre muere la poesía igual que cuando la madre nace como madre (cuando se embaraza) la poesía viene a ser. Y entre esos dos gestos ocurre lo que por ahí antes

Durand apela a la cosa baja y le aplica el método alto, le hace una elegancia, y así va «más allá del límite de lo que se puede decir y que tal vez te perjudica» /

señalé como un crecimiento, como un viaje, como una aventura de vida y de escritura.

Esa memoria pasa por *El estado y él se amaron* como pasa por el libro el agua. El agua también abre y cierra el ciclo, establece una trayectoria. Establece tal vez un elemento temporal, mientras que lo acumulado, el pueblo denso, se da en una sincronía, configura un espacio, dibuja un mapa. El ciclo del agua a lo mejor es la forma que Durand tiene de introducir el tiempo (de la vida/del poeta) en el espacio (del pueblo/del poema). El agua en sus estados sucesivos hace su memoria: al principio caudalosa y torrencial, esmeralda y cristalina, exuberante en los torrentes y en las cascadas y en los ríos de provincia, donde no hay escasez y la sequía sólo opera de modo estacional («el río se llenará de agua dentro de unos meses»). Es fácil buscar el equivalente de esta fuerza en una juventud. Luego el agua va enturbiándose y progresivamente se estanca (por ejemplo en el hoyo de la vieja), pero no de forma definitiva. Hay un intermedio en su recorrido donde sucede que lo torrencial y lo estancado, así como lo natural y lo acotado-cultural, conviven. Creo que «Salto grande» es ese poema mediador, el poema de una adolescencia: en él todavía impera la naturaleza, pero ya se introduce una distancia, por ejemplo en la idea de peligro –esa enorme catarata introduce el motivo (adulto) del ahogo, al que desde la todavía-no-adultez se contesta «qué me voy a ahogar yo en salto grande–; por ejemplo también en los ejercicios de domesticación que preparan ritualmente la madurez, como la pesca. Lo que al que crece (¿Durand?) le asusta del agua no es su corriente, sino una emoción que esa corriente codifica –«en el pecho tengo una correntada que no para / que no sabía que te agarraba / cuando tenés novia». El elemento del miedo, como cambio de edad y como cambio de estado (acuático), es una bisagra temporal en la memoria de *El Estado y él se amaron*.

A partir de ahí el agua digamos que se problematiza. El destino del agua es agotarse. En Buenos Aires empieza un final del agua (hay un poema que se llama así) por cuanto se establece una escasez. Se cambia cau-

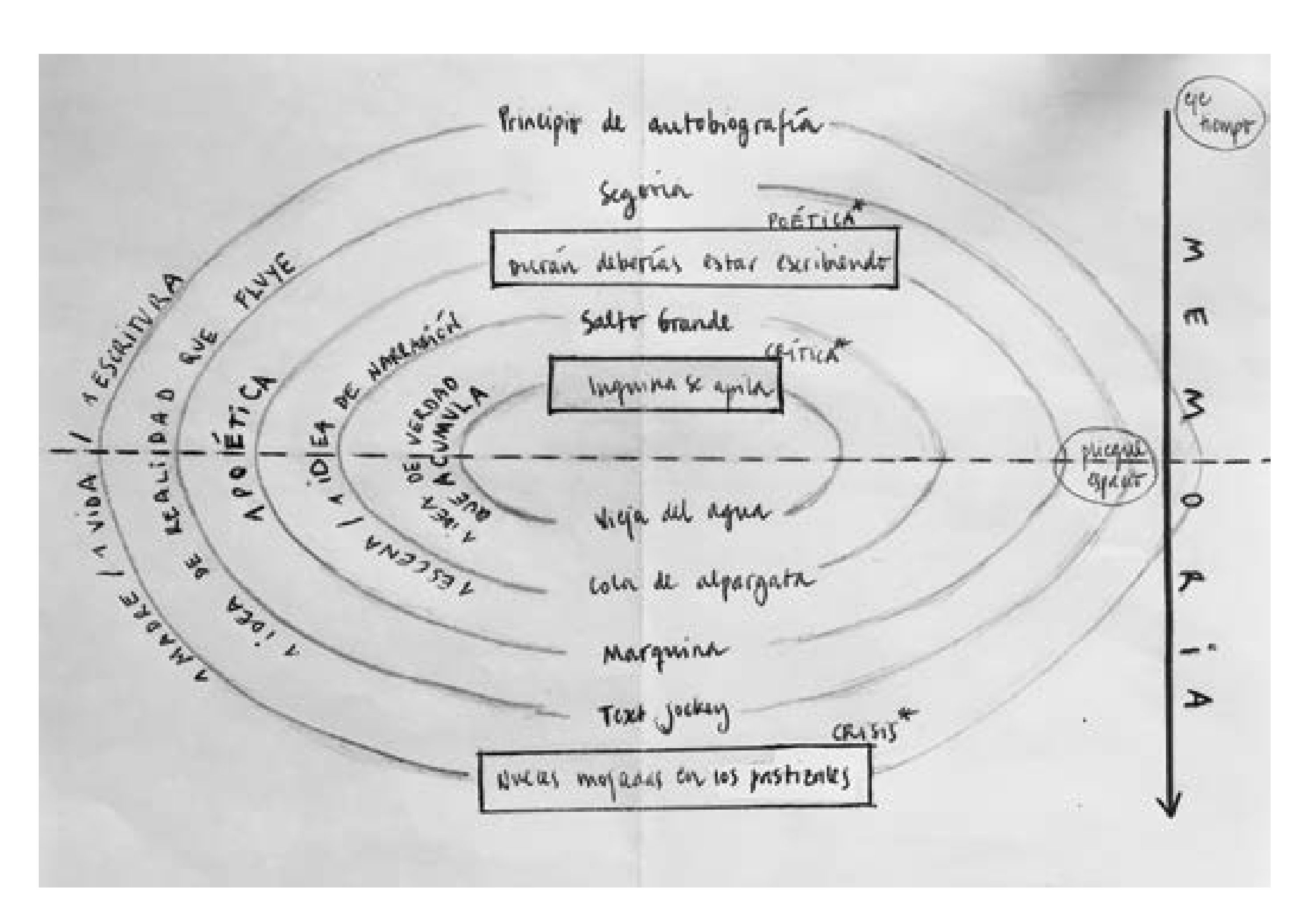
dal por cañería, catarata por grifo, lagos por baldes de plástico. No hay presión de agua en la plaza, las mujeres la suben en cubos a las casas del Once seco.

La muerte (de la madre) es otro final del agua, o es el final que la sequía adelanta: los rayos le secan los fluidos, el algodón la deja sin saliva y asume una trinchera de pastillas «que el alma por dentro van secando». Vino la muerte a secarle la madre, se le murió también la poesía, y ahora *él* debe enfrentar la soledad del final del agua en su reverso: la enorme masa quieta y despoblada del océano. Imagina esta sequía: todo el océano, un solo pez.

siete ///////

el hoyo basáltic
(((o)))
bajo de ondas de piedra
por el corte de su espejo
crece del agua
memoria

así:



ocho ////////

¡EL GRAN POEMA DE LA CRISIS! Todo el océano, un solo pez. El pez Durand: a lo mejor es *él* quien amó al Estado, quien fue amado (¿cuándo?) y ya no, el que ahora queda solo, coleando su cuerpecito de [,], pequeño y sin color, mucho más frágil que la vieja del agua, más invisible, más sin función. La soledad del pez-poeta de la que habla «Nueces mojadas en pastizales», el texto que cierra el libro, implica una desposesión radical, la idea de pérdida como una moldura en la que vienen a encajarse todos los aspectos que conforman un trabajo de vida o un trabajo de arte. La crisis que se desencadena en el poema es una catástrofe de todo orden, subjetivo y comunitario, personal, familiar, político, artístico. Es un borramiento imparable en el que todo lo que importa muere. Lo primero que ahí se muere es la madre, ésa es la muerte nuclear del texto. Pero la madre es también lo último en secarse, su final profetizado por las torrenciales aguas de Entre Ríos terminando escasísimas en las cañerías del Once. Con la madre todo se cae, todo en el poema es una sequía que se expande en círculos concéntricos como las ondas del agua golpeada, y en su centro, la piedra es la pregunta *qué seré*:

Qué cosa incomprensible seré
en este momento en que
mi madre se muere
la patria se hunde
y mis amigos son todos
unos hijos de puta?

Sin madre, sin patria, sin amigos: solamente el pez Durand, o solamente el pez, que ya ni apellido dice querer. Todos esos *sin* repetidos vino Damian Selci a sintetizarlos diciendo que Durand era un lamborghiniano *sin* partido. Sin partido queriendo decir sin causa y, por tanto, *sin* remedio. Sin causa queriendo decir sin remedio y sin embargo con efecto(s). Sin causa queriendo decir con forma, porque tal vez ése sea el *sin* más propiamente poético, el hueco que necesita la poesía para llenarse de lo que ella trae y que si se llena de otra cosa cambia de naturaleza. Lo sin partido o lo sin causa (que otros llamaron *gracia* o que llamaron *don*) es el lugar de enunciación de la poesía, por cuanto le permite producir un mundo, un pueblo. Digamos entonces que el partido hace una política de causas. Digamos (con tantos otros que dijeron) que la política de la poesía sólo puede ser la de sus efectos. Que Durand sea un escritor sin partido también significa que su soledad no tiene un remedio, es decir: que no existe una estructura que venga a caérsele encima como un bloque macizo de redención. No hay, por ejemplo, una manifestación peronista como la que cierra *El fiord*, poniendo un orden (sea a la contra) en una deriva de caos. No hay consigna. Dijo antes Durand «que cien hombres reunidos hacen la centésima parte de un hombre»: no hay ortopedia social (Lacan) que organice la radical soledad de cada sujeto político que, porque es cualquiera, no es solo unx, sino todxs.

Por tanto la pregunta que se lanza al poema, *qué cosa seré*, no es la que tradicionalmente recoge una crisis de identidad. No es un poema existencialista. Es un poema político que cierra un ciclo político que ocurre en un libro. Es una crisis de pueblo, una crisis de patria y madre: un desarraigo. Todo el océano, un solo pez. Ésa es la naturaleza de su soledad.

un río / sus celofanes

Sobre las trayectorias de la comprensión: *composition* & *time-sense*. Entonces era 2015 es ahora 2017. Entremedias, casi al 2016, llegan noticias en un trozo de carta de Paula que dice:

también estuve escribiendo a Daniel Durand. Pero resulta que el tío, que estaba desaparecido, se ha ido a Filipinas con una novia que se debió de echar, y anda, según dice, «alejado de toda actividad artística y literaria». Me dijo «quién sabe cuándo pueda enviarte Chapitas». Me envió unas fotos, en cambio. Se le veía muy feliz, lo cual me alegró. Y lo cual significa que hay, debe de haber, salidas dignas a los terribles momentos de reconfiguración de paradigmas x x y. Su novia es una filipina muy guapa y tienen una barca y andan por un/s río/lago/s preciosos, menuda luz, no sé, daban ganas de salir de la city a encontrar la vida.

==============================/ **Erea Fernández Folgueiras**

La Kelpertina de Tomás Bartoletti Notas tras la lectura

==

Trovar en registro disonante
hasta alterar lo establecido
/ **Martín Gambarotta**

Nombrar el fracaso de nombrar
nombrando compone el necesario
parto lingüístico / **Gabriel Cortiñas**

Que no se trata de un nombrar por miedo al vacío. En *La Kelpertina* fluye el habla, fluyen las hablas y es un fluir velocísimo, apocopado, en asíndeton, distorsionado y siempre alejándose de lo sintáctico-gramaticalmente correcto y también de lo políticamente correcto. Los estándares de corrección impuestos por una cultura dominante se subvierten desde el título mismo, donde Kelpertina se calca sobre «kelpers» (los malvineros o malvinenses) y «Argentina». Y también paradójicamente se re-des-dibujan en un futuro distópico. Hay transliteraciones del inglés («eirlain», «aironevita», «wot signo de pregunta / tudú next»), la irrupción del habla desconyuntada, de la dicción y la escritura del barrio, mestizajes («el amor nos aymará»), hay palabras en ayuntamientos inauditos, quiasmáticos cortes, encabalgamientos radicales, cortocircuiteantes.

«rá ré rí ró rú/ repiten los demó/gamos ante el ritm/ual eclesi/áztico de la vota/sión». O «Si (como afirma / la reina en con/ferencia) el nombre/es arquetipo de la co/sa en las le/tras de "pop" está el pue/blo y la naci/ón en la pala/bra "Malvinas"».

Futurible desde su dedicatoria al pueblo argentino de 2116, *La Kelpertina* es «la palabra nueva, la falsa etimología, el espejeo de las islas, el cementerio aborigen y la forma de nombrar de otra manera, en la sospecha del futuro».

Y también elegía y testimonio de ciclos históricos iterativos, de paralelismos entre el futuro ficción de un territorio denominado Kelpertina y la suerte de islas polinésicas como la de Pascua, orientadas a la autodestrucción: «sin ningún holocausto repetimos/ leyes escritas de noche entre sú sús/ urros furtivos se define la patria». O

el enigma del ariki
el mismo que tuvieron los que vinieron luego
[…]
el último árbol en todo el universo
podía verse
a punto de ser degollado para la comunidad
por orden del ariki
deben inscribir un símbolo
que todavía no exista
que su sentido no conocerán
no habrá más sombra
pero la oscuridad nos envolverá

Persistente, el fantasma de Malvinas encarna en los poemas que enumeran los nombres de la totalidad de las islas del archipiélago (entre otros), en castellano –frente a la cartografía de los nombres británicos. En un intercambio de mails, nos recuerda el propio autor que son todas las islas pertenecientes al Estado argentino, ordenadas alfabéticamente. Esta decisión alude, por un lado, a la relación del territorio y la lengua. En la onomástica isleña, conviven nombres indígenas (guaraníes, mapuches, entre otros) con británicos y franceses, más los castellanos y los nombres meramente descriptivos. Por otro lado, esta lista dialoga con otros textos contemporáneos que acudieron a la estrategia procesual de la construcción poética. A saber, el *Martin Fierro ordenado alfabéticamente* y *El aleph engordado,* de Pablo Katchjadian, y *Spam*, de Charly Gradin. También lo hace con *ready* de María Salgado, con su listado de países ficticios-ciudades reales o con los inventarios de líneas aéreas mortales en crac, de Ignacio Miranda. Siguiendo la premisa de Alfred Korzybsky («el mapa no es el territorio») esta lista pone en jaque la idea de que la construcción meramente procesual sea apenas un formalismo. La lista de las islas pone en evidencia el bautismo del territorio nacional en la construcción de su identidad argentina.

Por contribuir a un entendimiento situado del decir poético, Bartoletti nos cuenta que el poema «Si (como afirma / la reina en con/ferencia) el nombre/es arquetipo de la co/sa en las le/tras de "pop" está el pue/blo y la naci/ón en la pala/bra "Malvinas"» es una versión reescrita del poema «El Golem» de Borges.

Mientras Borges utilizaba la literatura con aires universalistas (eurocéntricos), este poema apuntala el inevitable arrai-

go de cualquier producción poética y discursiva. El contexto atraviesa, incluso, al lirismo más canonizado.

Hay el trasfondo de las dictaduras militares del cono sur, la que promocionó la guerra de Malvinas en los 80, la de Pinochet («llegaron los pinoches ex/siliados»), la del imperialismo y Cía., cualquier guerra futura con sus consignas y contraconsignas: «cuando manijeamos la plaza de la victoria / de la falsiciencia discordante /de melodías militarizantes/ de cánticos antifragilantes / de reclamos soberantes / de banderas combatientidas».

Desde el alejamiento de las lenguas amordazadas, desde esa distancia, la imposición cultural-social se revela absurda: «el meollo no es el con / tenido / lo es la conchi / tu ción». Y la palabra nueva se funda también en el otoño que no llega, en un despliegue de nombres para la naturaleza, que apenas asoma en el poema final. Que sin embargo no será (la naturaleza) la definida en la letra N de la enciclopedia, su esencia –donde sí están, paradójicamente, los dólares. Subversión entonces de los signos utilizados como vehículos codificados de repetición, que nos separa de la experiencia romántica del arte como un reflejo renovado de la naturaleza o como un producto siempre original de la imaginación.

Caben tantas preguntas y enigmas, como el paso remoto del dadá y del futurismo de Marinetti y Maiakovsky, en la escritura de *La Kelpertina*. En el montaje dadá, la percepción de los espacios divisorios es muy intensa; la página en blanco se reafirma como el medio que combina y al mismo tiempo separa las siluetas de las formas fotografiadas. En los montajes de *La Kelpertina* se rompen los códigos de la lingüística tradicional, de la sintaxis que limita la exterioridad básica de una unidad a la presencia de otra unidad, la fisura o brecha existente entre los signos, contemplada como espacio vacío, del mismo modo que (la lingüística tradicional) concibe las propias unidades sígnicas como un compuesto de dos partes irremediablemente disocia-

En *La Kelpertina* fluye el habla, fluyen las hablas y es un fluir velocísimo, apocopado, en asíndeton, distorsionado y siempre alejándose de lo sintáctico-gramaticalmente correcto y también de lo políticamente correcto /

das: significado y significante: lo que el signo quiere decir –un contenido transparente al pensamiento– y la marca o sonido que sirve de vehículo material a dicho signo.

En *La Kelpertina* bailan los signos, explosiona el espacio divisorio entre significantes. El soporte fónico se disloca en una electrosintaxis de escritura no descifrada, como el rongorongo de la isla de Pascua. Que también abarca el código de la numeración: «Cuando llegaron los *kelpers* / en el año dos mil / cincuenta y quince» y evoca cancionero infantil, por ejemplo de María Elena Walsh: «en una primavera de dudas / traumatizan a cada pala / bracadabra el brujito repetía/desmontando el gulubú».

La electrosintaxis de *La Kelpertina* genera uno de los misteriosos, fascinantes leitmotivs: «señales débiles inexistentes», cuyo soporte fónico literalmente va desapareciendo ante nuestros ojos de lectores. Y su antítesis, poemas construidos en progresión serial de unidades no ya independientes sobre la página impresa.

Porque *La Kelpertina*, sus cartógrafos, sus caminantes, se resisten a «bajar las armas en el cementerio analógico de señales débiles», saben que la historia «no tiene ganadores solo perdedores aprendices del desarrollo», donde rigen las reglas del régimen regimiento, y «la libertad es la diosa griega de las kodaks».

Desde una perspectiva alejada del meollo histórico argentino, si el futuro distópico se discierne como proyección o traslación del presente y del pasado, la invasión chinoafricana y el índice de nombres de las islas pueden también leerse como premoniciones de futuras oleadas migrantes al continente sudamericano («no entendés nada fusila al interlocutor cuando le reprocha la invasión inversión chinoafricana») y de los grandes diluvios y desertizaciones del cambio climático (el poema construido con variaciones del soporte fónico de la palabra desierto, por ejemplo, que también puede leerse asociado al poema de la «res pública», como metáfora del saqueo de los fondos públicos). Interpretándolo en el escenario temporal de su propia escritura, el autor nos cuenta que la palabra desierto alude a la «Conquista del desierto», la campaña militar del presidente Roca para exterminar los pueblos indígenas de la Patagonia argentina. Esa palabra que funcionó como metáfora nombró el territorio y le dio una identidad.

La desfragmentación infinita del poema «desierto» revela precisamente esa construcción arbitraria de la lectura y la mirada que buscan un sentido. La insoportable necesidad de definir y apropiar con el sentido. Entre el poema del desierto y la lista de las islas estalla la identidad nacional, la lengua y el territorio como paradigma unísono del Estado moderno argentino. Parafraseando la cita de Martín Gambarotta,

La Kelpertina explora las melodías disonantes en la sinfonía hegemónica de la argentinidad.

==/ **Amparo Arróspide**

CRISIS

Inestabilidad y agencia lingüística. Poesía, pueblo y opacidad

==

****0****
La posición Euraca

«La pregunta por la posición Euraca es una pregunta, si quieres, por qué cultura, subjetividad, relato, discurso y sobre todo, lenguaje, podría venir después de la clase media, la medianía, la CT, la nueva T, las ensaladas templadas de los 90, el bipartidismo, tri, cuatri, el patriarcado».

El nombre Euraca / quiere señalarse a partir de una disonancia y disconformidad / con el modelo de cultura-lengua-poesía de Europa // También marca, si quieres,
por ausencia, la incapacidad del criterio Estado-nación para hacerse cargo de las realidades lingüísticas y creativas-verbales de nuestros lados
de nuestros días.

1
Inestabilidad y agencia lingüística

La regulación de la lengua española, y el poder estructurante de sus tradiciones discursivas, incluye una hostilidad
que, de tan asentada,
es prácticamente preconsciente y que condiciona el cómo nos relacionamos con lo que hablamos y escribimos. / / A este enjaulamiento de nuestro lexicón, ojos, manos, oídos y bocas podemos llamarlo *lengua estándar*,
pero bien podríamos llamarlo *lengua muerta*,
como hemos hecho, por ser más explícitas con su inserción espacio-tiempo, y explicar que por medio de ella
se han justificado todo tipo de discriminaciones y jerarquizaciones sociales
abusos políticos
así como aburrimientos poéticos.

La ciencia lingüística
trajo una teoría del lenguaje formándose pieza por pieza.
: la
terrible reductibilidad de las gramáticas, de las posiciones, concordancias sintagmas nominales verbos sujetos //// esa dualidad SIGNIFICANTE-SIGNIFICADO
trajo también en forma de historia
la univocidad de las evoluciones.

A poco que miremos y andemos fuera de las ciudades y los *midia*
Nos damos cuenta de que ciertos sujetos
ya andamos encarnando los deseos de la autoridad lingüística

pero quedan cosas por ahí como las flores: hay más de 10 formas de pronunciar amapola.
/// es famoso el ejemplo de las cocretas o las almóndigas
por su indexación estratolectal, o sea, de clase, digo: sus fonéticas estigmatizadas ////
pero igual
nos queda salir por ahí sobre la flor y escuchar:
amapola, ampola, mapola, marapol, papaula, amabola, ababola, ababol, abibollo, amapol

Ejemplos igual de buenos
de irreductibilidad e inestabilidad
en la gramática:
En Chile se usan los morfemas *ais, eis, is* para una individualidad / y aquí no /
lo que *decís, hacéis, pensáis,* / en algunas bocas / es cuestión de tú y no de vos.
Otro ejemplo: El pronombre *usted* fue un invento de la nobleza
para reflotar y mantener verbalmente el sistema de castas

¿Es estable la lengua?
::: vemos que no es mera cuestión de dialectología :::
La lengua que es de las personas,
incluye infinitud dentro del hilo de su historia
esta infinitud implica, por ejemplo y por volver al presente de las flores
el sistema del género gramatical :::
Hay 5 maneras por lo menos de entender su relación semántica con el patriarcado:

> la una, como inexistente, entonces decimos *los españoles*.
> la dos, como un feminismo de la diferencia, entonces decimos *los españoles y las españolas.*
> la tres, como un posicionamiento contra el patriarcado, entonces decimos *las ciudadanas o nosotras*.
> la cuatro, como una indexación contra señalar estas cuestiones, entonces hablamos de *ciudadanía*.
> hay una quinta, más radical y emergente, que vemos escrita, *todes,* que lo que indexa es la oposición al género,

todas son posibles pero señalan lo inestable.
La idea que tenemos en Euraca sobre lenguaje y política
pasa en primer instancia por tomar
conciencia de que los elementos lingüísticos sólo forman sistema en la manipulación colectiva,
de que no hay un presistema total,
ni fonético ni sintáctico ni morfológico ni léxico ni semántico.
El engaño de la Academia y otras instituciones del consenso lingüístico no ha sido solamente la dominación y el sometimiento al modelo de Estado liberal y, posteriormente, neoliberal.

una política de la lengua en conexión con la ciudadanía ha de partir del asilvestramiento de bocas y términos

/

–El asilvestramiento pasa también por decir asilvestramiento en lugar de una palabra más técnica

El engaño de la institucionalización de la Lengua ha consistido en la supresión
de la conciencia lingüística
instruyendo en la lengua como lengua fija, a través de ciertos usos de la escritura.

>> *esto equivale a dar a nuestras producciones lingüísticas por muertas* ::
una política de la lengua en conexión con la ciudadanía decimos ha de partir, necesariamente, del asilvestramiento de bocas y términos
–El asilvestramiento pasa también por decir asilvestramiento en lugar de una palabra más técnica.

****2****
Pueblo y opacidad

Hay un proyecto de los comienzos de nuestro seminario
Al que llamábamos *dialectizador*
que viene muy a cuento de la segunda cuestión que me gustaría sacar: el tema del pueblo y la opacidad lingüística.
El dialectizador buscaba para la poesía en los artefactos verbales de la oralidad.
Al mirar ahí, muchas veces, lo que dictan los cursos de lingüística se empieza a nublar
y cabe fiarse sólo del hecho de que hay lenguaje ocurriendo:
se trata de reparar, en el fondo, el problema de la lengua estándar.

A este nublarse, especialmente de la semántica, se le ha llamado *opacidad*,
y muchas veces, tachado de elitista.
Yo diría que uno de los descubrimientos de Euraca es el de la conexión de pueblo y opacidad:
la pluralidad lectal implica la ruptura del absolutismo
de cada matrimonio significante-significado.

La práctica de la opacidad
es más una actitud de lectura y escucha
que de escritura y enunciación.
Implica en algún punto el libre albedrío en la escritura y la enunciación,
implica de otro lado una relación laxa con las totalidades interpretativas.
Hudson dice, *la cuestión de la mutua inteligibilidad*
en contextos de lenguas hermanas, interlenguas, continuums dialectales y zonas de translenguación
tiene que ver específicamente con:
(a) la *experiencia*, esto es, con la mezcla, la hibridación,
en el caso de las ciudades el contacto que nos dejemos vivir
y tiene que ver también con
(b) la *motivación*, esto es, con la disposición ética a la diferencia y con la disposición lingüística a la producción, a la creación, a la pragmática. A la participación.

La opacidad es, de algún modo, inherente al pueblo, al hecho de que nunca es el pueblo sino los pueblos, o los cuerpos de o en varios pueblos. Una lengua sin opacidades no es más que una abstracción, una abstracción que implica una violencia para aquellxs a lxs que se ha obligado a perder sus concreciones. Asumir la opacidad solucionaría varios problemas en poesía
y también
solucionaría, creo, varios problemas en tanto a los estatus y usos de las lenguas
del Estado español.

Un buen ejemplo de uso de casos de lengua opacos son los poemas de Yanko González.
Voy a leer uno:

> POR PONERTE UN CASO
> «LOS PISTOLS/ los Todos Por la Casa/ Los Cacho Cabra/ pero la pensamos/ no trazamos el monkey por trazarlo/ es De Adentro/ no es el cuero por el cuero/ ni el lope mohicano/ por el último/ es la posta/ la Parada Verdadera/ no la picamos de antimisileros/ es toda una parada/ un pegarse la cachada en la profunda/ por ponerte un caso/ yo no ando con muñequera/ ni clavitos/ el Tato anda con rímel de pegado/ pero niuno anda colgando un clip en la chaqueta».

¿Podemos entender la lengua del pueblo como una lengua transparente?
Un poema como éste, que está compuesto con casos de lengua, nos muestra no la opacidad de la poesía, sino la opacidad de la lengua misma.

participar del lenguaje implica opacidad: leer la opacidad
y también asumir la producción de opacidad, para existir.
La opacidad, y en ella cierto tipo de poesía, la que hemos estado buscando en Euraca,
desaliena al hablante, al escritor, a la ciudadana, vaya,
y le libera de la doctrina de la pasividad lingüística.

****3****

Poesía: apertura a la lengua menor

Hasta todo punto nos resulta
Imposible pensar la relación del lenguaje con la política,
en términos propositivos,
sin incluir un plan que permita aceptar: (a) la inestabilidad de lo que entendemos por *lengua*,
(b) la opacidad que deriva de la toma de la misma
y (c) la irregularidad, fuera de las tradiciones discursivas, de lo que está por escribir, leer, decir y escuchar,

Si queremos mantener el mito de la lengua,
ya no estándar pero al menos lengua: sí mito y sí lengua
en aras de construir comunidad,

más vale que el mito sea complejo
que sepa ser otra cosa distinta
a la patología de la falta de diversidad

¿Cómo acabar con siglos de cultura letrada al servicio de unos pocos?
Creo que este objetivo de un uso de lo lingüístico políticamente a favor de las personas
abriría el tallo   de mi tercer punto: *la poesía*.

Un tipo de poesía como la que busca Euraca es importante a la hora de pensar la relación entre política y lenguaje porque toma la riqueza de lo que existe en la lengua y postula al mismo tiempo la riqueza por venir, que la propia maleabilidad del lenguaje señala.

El lenguaje no puede ser planificado en la homogeneidad de lo que suele entenderse como «lengua» salvo a base de perder.
La poesía, no como tradición discursiva y retórica, sino como torsión máxima de la lengua, abre un camino en la cultura para el empoderamiento en el lenguaje y entrena en paciencia con la opacidad.
practicar la poesía conlleva la toma de conciencia de:
irregularidades, posibilidades, flores, incoherencias, capacidad de formulación de mundos.
La irreductibilidad del lenguaje señala la irreductibilidad del mundo.

Hay una hipótesis que me creo por la cual, quien sea consciente de las
ficciones glotopolíticas, podrá hacer otra cosa de la lengua que habita.
El sistema escolar y universitario podría no enseñar la estrechez, sino la exuberancia de la lengua. Podría enseñar que la maleabilidad del sistema permite tomar lo que necesitas y dejar lo que no sirve.
En este sentido, lingüística y poesía pueden funcionar por aleación,
y es desde este lado
que he intentado explicar hoy Euraca.

===/ **Paula Pérez-Rodríguez**

/ **procedencia**

Este texto es una versión/transcripción de mi participación en una mesa redonda sobre lenguaje y política en la que se presentaba el libro de José del Valle *Una historia política del Español*, en La Morada de Podemos, el 23 de mayo de 2016.

Hambre, trabajo, barro
Sobre *Tra(n)shumancias* de Luz Pichel

Luz Pichel es una poeta nacida en Galicia en 1947. Desde 1970 vive en Madrid. Ha ganado premios en lengua castellana como el Ciudad de Santa Cruz de la Palma, por *El pájaro mudo* (1990), y el Juan Ramón Jiménez, por *La marca de los potros* (2004), además del Premio Esquío en lengua gallega por *Casa pechada* (2006). *Cativa en su lughar*, su penúltimo libro publicado (2012), es una reescritura de *Casa pechada* en castrapo, el castellano hablado por personas del medio rural gallego que no son completamente bilingües.

Tra(n)shumancias, publicado en 2015 dentro de la colección eMe de ediciones La Palma, no contiene lengua castrapa de modo principal, aunque por partes mezcla gallego y castellano, mientras mantiene idéntico compromiso con las historias, culturas y sujetos no oficiales que aparecen en *Cativa*. Resulta difícil imaginar que cualquiera de los dos últimos libros de Pichel hubiera podido ganar premio alguno de acuerdo a los estándares monoglósicos del sistema literario español. No obstante se encuentran en la península pocos

poemarios más atrevidos con la lengua ni más comprometidos con el relato de fondo del tiempo histórico en el que estamos inmersos que *Tra(n)shumancias*. Esta que sigue es una reseña a destiempo de un libro que llegó incontestablemente a tiempo.

Tra(n)shumancias es un libro del año 2015 en el que aparece una parte de esa parte del mundo que no puede tener casa y a duras penas conserva la vida biológica pegada a la piel. Esa parte del mundo que aquel año ocupó y aún hoy ocupa algunas franjas de programación televisiva dentro del sintagma nominal de «crisis de refugiados», en el libro de Pichel ocupa varias decenas de versos como «caminantes cargados con la vida buscan la cascada […] los cuerpos se retuercen / pasan bajo los troncos / los esquivan / se alzan un cuerpo se reconoce / en el esfuerzo del otro cuerpo». Estos versos permiten comprender de un vistazo cómo Pichel, por un lado, renuncia a definir a las personas mediante sus nacionalidades y, por otro, elige reenfocar la agencia de quienes están en tránsito, es decir, decide no enunciarlos desde un problema (o crisis) para Europa, sino desde su propia acción y decisión como personas a la busca de una vida mejor. El cambio de enfoque resulta notable a poco que se compare con las formas de enunciar de los canales masivos de descripción de la realidad. En vez de sirios y afganos, en el libro aparecen «caminantes». En vez de causas geopolíticas estrictamente actuales, en el libro se remite a los problemas de fondo que históricamente han movilizado a las poblaciones en peligro, cualesquiera que fueran: «Fame traballo lama» (hambre, trabajo, barro).

Pero «esto no es sencillo / isto non é doado». Procurar que las series de sentido previamente configurado (o pre-grabado) por las series de sustantivos de la programación *prime-time* se desplacen a través de la humilde materialidad de otras series de sustantivos grabados (o memorizados) por unos poemas, es una operación cultural muy valiosa en estos tiempos. Un logro notable del plan de desprogramación semántica dispuesto por el último libro de Pichel es construir una descripción del mundo que no reproduzca en ningún caso, a ningún nivel, el reparto de papeles producido por el orden social. Como ya ocurría en *Cativa en su lu-*

Un logro notable del plan de desprogramación semántica dispuesto por Pichel es construir una descripción del mundo que no reproduzca el reparto de papeles producido por el orden social

ghar, en *Tra(n)shumancias* nunca se cae en la oposición de totales, por ejemplo nacional vs extranjero, rural vs urbano, culto vs. analfabeto, etc. En este sentido, en el libro no se divide la transhumancia económica de la política, ni la exterior de la interior.

Este libro describe en el mismo conjunto el viaje en busca de prosperidad, seguridad y hospitalidad, de los cuerpos por los caminos, porque, entre otras cosas, participa de un relato histórico de más largo plazo. El barrio de Entrevías, *Vilaverde* y el Pozo en el libro aparecen sobre el mismo paralelo que la Venezuela o la Argentina a las que viajaron los gallegos que hablaban castrapo, sobre la misma línea de ferrocarril de los estados negros de los Estados Unidos sobre los que la luchadora antiesclavista Harriet Tubman dormía, todas al sur, en ese gran Sur de la migrancia, que lleva más de un siglo a pleno rendimiento. La historia de fondo relatada por Pichel nos recuerda que mucho antes de que «la generación más preparada» tuviera que irse del país, heredando por arriba el «problema de España» con el talento ilustrado, generaciones sin apenas «problema» (¿ni país?) enunciado cruzaron un océano en barco, bajaron de los barcos a ciudades bastante más modernas que por ejemplo Madrid, regresaron, dejaron hijos, hicieron fortunas o murieron de enfermedad, hicieron de criadas cuidando a los hijos de otras mujeres, importaron objetos e imaginarios, y hasta deseos, si es que una, dos o tres décadas después no se trasladaron desde los mismos núcleos rurales hasta los bordes de la ciudad desarrollista donde tenían nacionalidad pero no los derechos sociales y materiales necesarios para ejercer ciudadanía: «un registro de migraciones en el olvido / rastreable el dolor / te era tan desconocido como una carta que no se leyó nunca». De esta historia de gente moviéndose, ocupando, haciendo vida, barrio y lugar allí de donde no eran con las partes culturales del *lughar* de donde se habían ido, es de la que el escritor italiano Erri de Luca, a su paso por el Círculo de Bellas Artes en 2009, en una entrevista con César Rendueles, afirmaba:

> Creo que la emigración es el elemento histórico principal de nuestro tiempo. Por primera vez en la historia, se han desplazado millones de seres humanos de un continente a otro vaciando algunas zonas y llenando otras. En Argentina se instalaron tres millones de italianos y Nápoles era uno de los puntos de partida, un puerto que vivía de explotar la emigración. Siempre se habla de nuestra emigración a Norteamérica, pero también hay una grandiosa diáspora al sur del continente que a mí me interesa más. En general, la modernidad se ha caracterizado por esta clase de migraciones, desplazamientos de millones de seres humanos, pueblos enteros, que han cambiado la faz del mundo. En estos movimientos se encuentran las mayores narraciones épicas imaginables, esas vidas contienen gigantescos relatos de aventuras. El que escribe historias debería salir a pescar, ¿no? A mí me gustan esas grandes historias mucho más que la introspección psicológica que inventó la literatura del pasado siglo. No me interesa hurgar en las vísceras de las personas, me interesa lo que sucede ahí afuera.

La poesía contemporánea que participa del relato del siglo requiere menos de tramas que de lengua, pedazos de voz o cruces de dialectos; pero igualmente enfrenta el

problema de apertura de una introspección que desde el XIX le es aún más característica que a la narrativa. ¿Cómo se construye un «yo» lírico no burgués? ¿Cabe la posibilidad de reescritura de una lírica (si no) popular (al menos) interferida por el afuera? *Tra(n)shumancias* está lleno de personas hablándose, diciendo, respondiendo. Gente tan poco principal que el libro se inicia describiendo a una que se encuentra «sentada nun banco da beirarrúa / na beiramar na beiravía no bordo na marxe / (disque a un ladiño)». *Tra(n)shumancias* está lleno de otros que se hacen y hablan al lado de esta primera figura, y que son, por ejemplo: el niño que le da una flor a la abuela, conectando las edades de la especie en algo muy frágil, las chicas que en el metro gritan por la mañana tras una noche de fiesta, porque también viajan entre edades, de la infancia a la juventud, saliendo de las familias, Eulalia, la que se esfuerza en cumplir la norma de hablar bien, mamá Patricia y mamá Álvaro, es decir, las que cuidan sin importar el género en el que nacieron, las que viajan del género asignado al género sentido, Harriet Tubman que nació Amarinta Ross, cualquiera que vino aquí sin ser de aquí o quienquiera que en el libro hable bien cerca de los otros como en un vagón, o en una era, o en una plaza, como en una continuidad no estereotipada ni clasificada por tramos de voto: «é doado buscar sentido noutros / abeces é fácil é barato facer o caldo así coas fabas / da veciña xenerosa». Hay una noción de otredad irreductible a las categorías identitarias de clasificación de la que este libro es militante. Hay una práctica de la igualdad ganada mediante la construcción activa de situaciones de habla horizontal (también en los poemas) y la escucha sensible de cualquier emisión (en habla o en poema) de la que este libro es ejemplo.

/ ¿Cómo se construye un «yo» lírico no burgués? ¿Cabe la posibilidad de reescritura de una lírica (si no) popular (al menos) interferida por el afuera?

Y no obstante, la mejor noticia de que exista un libro como *Tra(n)shumancias* podría muy bien ser que *Tra(n)shumancias* tan sólo muestra la punta del iceberg de la escritura tan valiente y oportuna que Luz Pichel ha venido practicando después. Quienes asistimos a su emocionante *performance* dentro de las *Picnic Sessions* celebradas en el Centro de Arte 2 de Mayo en junio de 2016, lo sabemos. Aquel día la poeta salió a tartamudear un texto escrito en gallego rural, dicho con pleno acento de zona ante unas trescientas personas mayormente castellanohablantes. La dificultad traída por el tartamudeo y la opacidad semántica traída por el dialecto en cuestión se ofrecieron no como obstáculos de entendimiento sino como medios para potenciar una escucha muy activa y lingüísticamente consciente de lo que allí se estaba con-

tando. El resultado de una escucha así de atenta fue la meridiana claridad con que el texto se nos apareció a todos los presentes que quisimos ponernos a hacer sentido de los trozos de lengua que ella nos lanzaba y de los nuestros a su lado, sentados todos en un margen bastante exterior de lo que suele sonar por los canales de actualidad. El que viene, *Co Co U* /1/, es uno de esos libros imposiblemente nacionales que tan importantes le resultan a la lengua de la poesía, y al relato del fondo histórico del paso del siglo XX al XXI, ganen o no ganen premios, sean o no sean leídos a tiempo.

===/ **María Salgado**

/1/
Para cuando se republica este texto, *CO CO CO U* ya forma parte del catálogo de la editorial La Uña Rota (Segovia, 2017) [S. E.].

procedencia

Reseña de *Tra(n)shumancias* de Luz Pichel (La Palma, 2015) publicada en la *Revista Alexia* bajo el título **«Caminantes cargados con la vida: sobre Tra(n)shumancias de Luz Pichel»** (9/2/2017) y en la revista *Oculta LIT* de literatura bajo el título **«Transhumancias, de Luz Pichel, una mirada lúcida y valiente al mundo»**.

Juegos del Hambre

==

/ 1
Huelgas de hambre y hambre de huelgas

Un cuerpo pertenece a las condiciones creadas para que viva o muera. Al arte de regular y organizar esas condiciones Foucault lo llamó biopolítica. Foucault estudió cómo el estado moderno surge para estructurar ese dominio mediante redes de instituciones y de saberes. Las hay de muchos tipos: incubadoras, comedores escolares, registros de peligrosidad social, psiquiátricos, cárceles o campos de concentración. En épocas de circulación global de capitales, la función del estado sigue siendo una muy parecida: dar de comer y quitar la comida, organizar el acceso a la vivienda y a la medicina. En definitiva, dar la vida y dar la muerte. Aunque nuestras subjetividades se construyan en la red y en el mercado, son muchos los lugares donde el estado decide todavía cuán alto se pone el listón de la supervivencia. En su función pedagógica, el salario mínimo regula el grado de hambre, calcula las proteínas necesarias para que una sociedad pueda seguir viviendo contra ella misma. El umbral del salario mínimo organiza, en términos macro, el número de años de deuda necesarios para garantizarse un techo, el régimen de acceso a proteínas y azúcares de una familia o el pago por servicio a una prostituta sin papeles. Son las reglas del juego por abajo. Mientras, un poco más arriba en la cadena alimenticia, gira y gira la fábula del bazar eterno de la sociedad de consumo.

El sacrificio humano es la condición básica para que los humanos acepten sacrificios. Cuando la rueda dentada de la biopolítica se gira, como ahora, se quiebran primero los que están más débiles, los que tienen menos margen de maniobra y los que adoptan decisiones incorrectas. En los últimos años, nos hemos acostumbrado a identificar estos perfiles, a reconocer los *cuerpos para la crisis*, mientras vemos cómo las distintas grietas biopolíticas del crac del siete atraviesan, también, nuestros cuerpos propios. Se aprende a ver cómo las vidas devienen vidas *subprime.*

Las historias de vidas *subprime* narran cómo una experiencia vital se ve atravesada, hasta amenazar su propia supervivencia, por las condiciones estructurales de la actual crisis. Que la crisis esté hecha de mentiras y de creencias no quiere decir que esas mentiras no maten, que esas creencias no se inscriban en los cuerpos: terremotos psíquicos, listas de espera sanitarias que resultan letales, centros de salud que ya no están allí… Pero, entre todas las vidas súbitamente precarizadas, la expresión «vidas *subprime*» se refiere prototípicamente a las experiencias relacionadas con los desahucios y con las hipotecas *subprime*, en las que las pérdidas de trabajo y los laberintos de la deuda arrasan con mundos hasta hacía poco estables.

Pero no sólo el estado se ocupa de la biopolítica. Cualquier comunidad es *biopoderosa* cuando trenza redes de solidaridad. Cualquier persona se *bioempodera* si aprende a articularse con los demás en alianzas y pactos, para distribuir, recuperar, producir y alcanzar bienes de supervivencia (comida, medicina, viviendas, trabajo). Se ha hablado mucho de que las experiencias abiertas alrededor del 15-M se cosen desde esta conciencia. Parte de esas redes son *bioliterarias*: tienen que ver con la capacidad de intercambiar y compartir relatos. Entre ellos, también, las *historias de la vida subprime*.

Una historia de vida *subprime* es un relato, un modo de hablar en público para que los demás entiendan lo que nos pasa *porque también les puede pasar a ellos*. Las gentes de la PAH hablan desde ahí, desde su condición de ciudadanía restringida biopolíticamente. Uno que hace huelga de hambre en una plaza, Jorge Arzuaga u otro como él, plantado como un árbol, *también quiere compartir un relato*. Pero, ¿acude allí como exponente de una vida *subprime*? Aunque esté en paro, a pesar de su formación, a pesar de que, como cualquier otra persona de su generación, vea disminuir sus derechos y oportunidades, de que vea su vida limitarse, en este caso, Jorge Arzuaga no habla desde ahí, aunque sienta la fuerza biopolítica de la crisis constriñendo su cuerpo y su futuro. Es decir, la vida de Jorge puede ser una vida *subprime*: el modo en que Jorge hablaba de su *vida en huelga* no lo pareció.

El relato de Jorge, en aquel vídeo en el que daba a conocer su huelga, era el de la democracia real. Su lenguaje es el fundacional de la democracia, y su vocabulario habla de *derechos, libertades, igualdad, representación, dimisión, elecciones, justicia, legitimidad democrática*… Jorge usa el lenguaje de la democracia contra las instituciones e individuos que se lo han apropiado, exactamente como lo vimos hacer durante el 15-M. *Lo llaman democracia y no lo es*: en este otoño de 2013, durante cuarenta días de huelga de hambre, se quiso convocar aquella misma tensión entre lo que hay y lo

Las historias de vidas *subprime* narran cómo una experiencia vital se ve atravesada, hasta amenazar su propia supervivencia, por las condiciones estructurales de la actual crisis

/

que debería haber. La novedad, si es que había alguna, se encontraba en la actuación singular de un individuo que, sin encomendarse a nadie, ponía su propio cuerpo en juego.

En vez de una masa, de las multitudes de la primavera del 2011, de pronto vemos un solo cuerpo que afirma ser *todos los cuerpos*. En aquel vídeo Jorge hablaba de los umbrales políticos que hacen que lo aceptable se convierta en inaceptable. Se preguntaba: «¿Hasta cuándo?». Al igual que otros millones de ciudadanas, Jorge cree que lo que le define políticamente es su condición de *ciudadano sin representación*. Jorge hablaba políticamente y actuó biopolíticamente. Puso juntas las dos dimensiones, la supervivencia y la representación: porque no nos representan, nos destrozan nuestras vidas. Buscó interiorizar la violencia externa sobre los cuerpos representando un vacío interno desde su estómago. Usando las tripas como corazón, como máquina empática y revolucionaria.

Jorge Arzuaga no se ha inventado la huelga de hambre, precisamente porque conoce su historia, también en la península, una historia que trata de hacer ver el bosque de las hambres más allá del árbol de la Constitución que las tapa. En la transición española, el ayuno político se empleó como un modo de resistencia no violenta frente a la violencia de la dictadura y la postdictadura. Esta tradición le es familiar a Jorge: las huelgas hambrientas fueron especialmente eficaces en Euskadi entonces, y serían la base de otros procesos de resistencia civil exitosos, como las campañas por la insumisión en los años ochenta. Y ello, obviamente, dentro de un marco de referencia internacional donde presos de conciencia hambrean para poder ser vistos.

En el 2011, murió en huelga de hambre en Teruel el preso marroquí Tohuami Hamdaoui, clamando por su inocencia. Pero, en la temporalidad de crisis, la huelga de hambre acompaña el hambre de huelgas. En estos dos

últimos años, han sido decenas las huelgas de hambre en contra de la privatización de la sanidad o para tratar de parar desahucios o para exigir que se pague un sueldo no cobrado o para protestar por la desprotección de las víctimas de la violencia machista.

La huelga de hambre incorpora y ridiculiza el lenguaje del gobierno contra la crisis, un lenguaje basado en el sacrificio, en la necesidad de sacrificarse y de hacer sacrificios, fingiendo que se lo toma en serio. Si nos vamos a sacrificar, ¿en nombre de qué y de quiénes, cómo y para qué? ¿Y hasta dónde? El hambre voluntaria de Jorge quería hacer ver las hambres involuntarias y el silencio que las rodea. Fue interesante que escogiese volver a Sol para ello. En octubre de 2011, Luis Fernández y Juan Sánchez ya intentaron reocupar Sol a través del ayuno.

Dos años después de aquel intento, Jorge decidió ocupar su propia huelga de hambre y actuar políticamente desde ella. Esa lógica es perfectamente 15-M. Es también muy inclusiva: permite que cualquiera participe y reproduzca su propia huelga de hambre. ¿Para volver a Sol quizás hace falta volver de uno en uno? Jorge integraba en su cuerpo la vulnerabilidad de los cuerpos *subprime* de la crisis. Y así obligaba a asumir que no a todos golpea la crisis igual, que unos cuerpos están en muchos aspectos más protegidos que otros. Los que no pasamos hambre pero la tememos, como el que esto firma, ¿hemos de temer también la capacidad de Jorge de no comer? Los huelguistas hambrientos de Sol, con un cartel lleno de profundidad filosófica, en un diálogo con las ficciones políticas del 15-M, exploraban sus límites con el deseo de empujarlos políticamente: *Nosotros somos todos, ¿vosotros podéis ser nosotros?*

// **2**
Los shows caníbales de la cocina de vanguardia

El imaginario de la crisis es el resultado de la politización de todos los emblemas de la burbuja: la construcción, la cultura-espectáculo, los *reality shows*, los deportes o la gastronomía experimental. Estos símbolos de los años del ladrillo retornan politizados. Expresan un sentido colectivo de lo que pasa y ya no gustos privados particulares. Los *shows* televisivos sobre cocina son la expresión más descarnada de las recetas neoliberales para salir de la crisis, una representación de la lucha de clases por el acceso a las proteínas.

Hemos pasado de una poética del crédito a una poética de la deuda. Los mismos elementos de los años del *boom* cambian de significado en el interior de nuevos marcos políticos. Tres ejemplos: la construcción, el dinero y los *realities*. Construcción: las casas de la burbuja son hoy las *casas sin gente de las gentes sin casa*, mientras *Ikea* funciona como comedor social. El dinero: los sobres y los billetes de quinientos se han convertido en las marcas de la desposesión colectiva: *tu botín*, *mi crisi*s. Los *realities*: la gente cuenta la historia de su vida en público, sí, pero sólo en la medida en que su vida es *intercambiable* y en que ese relato genera en sus oyentes la necesidad de hacer algo, por ejemplo, de convertir los cuerpos en muros para parar un desahucio. Todo lo que fue emblemático de los años del *boom*, todo lo que fue característico de la primera década del siglo, retorna politizado en los años de la crisis. También lo hace, cuarto ejemplo, la comida de diseño, la *nouvelle cuisine* española.

La nueva gastronomía española fue uno de los iconos del hiperdesarrollo económico

español de comienzos del siglo XXI. En los años felices, los restaurantes se volvieron museos de arte abstracto. En sus mesas se daba cita la *beautiful people* de la burbuja y sus admiradores de clase media. Ferran Adrià y *El Bull*i (templo donde se practicaba «gastronomía molecular») eran los mascarones de proa de la arrebatadora creatividad del país. En las extrañas formas estéticas de la nueva cocina se expresaba la naturaleza de la burbuja con mayor exactitud. No en vano se la reclama parte de la inefable Marca España.

La nueva cocina deconstruye la comida, separando en el proceso fisiología (comer) y biopolítica (nutrirse). La cocina de vanguardia también distorsiona las estrategias nutricionales de la comida tradicional, una cocina, la española, destinada, en primer lugar, a darle dignidad a la supervivencia. Comida, a veces hipercalórica, como la fabada, a veces diseñada para engañar el hambre, como el gazpacho, y a veces pensada para reciclar alimentos, como la paella. La nueva cocina realizaba en el ámbito de la nutrición lo mismo que la arquitectura de vanguardia en el del urbanismo: separaba forma y función, vaciando sus productos de cualquier sentido práctico, generando objetos abstractos, convirtiendo, en el límite, la forma en la función.

A comienzos del milenio, los promotores de los edificios más modernos se reunían con los responsables políticos a compartir sabores de vanguardia y acordar intercambios de dinero público. Muy cerca, intelectuales y *taste makers* cantaban las virtudes de esos gustos exquisitos. Eran tiempos en los que nadie osaba decir con claridad que había que limitar el goce estético ultramoderno *en nombre de los que no han venido a este mundo a gozar*. Vino la crisis, dejó los edificios más modernos endeudados y se llevó por delante los restaurantes de cocina experimental, al tiempo que la clase gozante que los usufructuaba se retiraba a sus cuarteles de invierno y Ferran Adrià se iba a China.

Justo en ese momento, la comida retorna políticamente en la temporalidad de crisis. Hoy a los alimentos se les reclama unir su función y su forma, existir políticamente como una entidad compacta, como una masa nutricia. Pero, por desgracia, el retorno de lo real gastronómico (exhibiciones proteínicas, volúmenes zoomórficos, triunfo de la cuchara, victorias del plato combinado, del nombre vulgar frente al

Todo lo que fue emblemático de los años del *boom*, todo lo que fue característico de la primera década del siglo, retorna politizado en los años de la crisis /

menú poético) no ha sido, ni mucho menos, completo. Las nuevas generaciones de cocineros educados en las escuelas de la hostelería de vanguardia (con frecuencia después de pagar grandes sumas de dinero) están dispuestas a batallar por ello, igual que lo hacen los jóvenes arquitectos de la burbuja, empeñados ahora en vender a las instituciones públicas proyectos de sostenibilidad con estética.

Hoy los chefs nos ofrecen versiones divulgativas de su alta cocina. Por el momento, se muestran dispuestos a disfrazarse de Cenicienta y remangarse, siempre que se les consientan, como a una diva condenada a cantar en una filarmónica de provincias, ciertas maneras caprichosas, ciertos gustos estrafalarios. Los brujos de la cocina de vanguardia podrían llegar a un compromiso entre forma y función: nos alimentarán a cambio de que no discutamos sus poderes, su estilo, su lenguaje, su autoridad para imponerlos.

En una mutación fascinante, la cocina se ha convertido en un espectáculo televisivo que apenas simboliza las narrativas macro de la crisis. ¿Qué nos jugamos en las enseñanzas de Chicote en el *reality* de La Sexta *Pesadilla en la Cocina*? Su propio *motto* lo indica: «para resurgir de las cenizas primero hay que quemar hasta los cimientos». ¿No es esto un subrayado del relato del gobierno, una alusión a las reformas dolorosas que, supuestamente, el país requeriría? Y, como el gobierno, Chicote, busca concitar simpatías en base al nombramiento descarnado de la verdad de los hechos.

La idea base del programa es muy básica: Chicote (como el gobierno) *dice las cosas tal y como son, sin pelos en la lengua, y siempre tiene la razón*. La gracia es esa sinceridad descarnada en el diagnóstico de los males de una cocina o del desacierto en la cocción de una dorada. Aunque no guste oírlo, Chicote siempre tiene la razón: vence nuestras malas excusas de españoles y nos confronta con nuestra pereza o nuestra incompetencia. Después de negarlo, acabamos por interiorizar sus recomendaciones, aceptar sus consejos gubernamentales y volver al trabajo para resucitar combativos y conquistar el éxito que nos espera en un futuro próximo. Chicote imprime disciplina, agresividad, para retornar al curso habitual de una economía sin crisis. Es toda una lección de economía moral: aquellos restaurantes a los que les va mal es porque se lo merecen, son sucios, ineficaces o desencantados, tienen cucarachas. El que no trabaja es porque no quiere, porque hay un mundo de posibilidades ahí fuera, sólo es necesario aumentar la competitividad, palabra clave de las profecías postcrisis.

Aunque parecería un hermano mayor, Chicote opera en realidad como un fondo buitre: acude a los restaurantes amenazados de quiebra para optimizarlos y hacerlos rentables, aunque la fantasía del programa es que él ayuda gratis y nunca manifiesta las razones ni las consecuencias de sus actos (despidos, quiebras, ventas…). En *Pesadilla en la Cocina* no existe el dinero, nadie paga ni cobra.

Chicote performa la fantasía de que la crisis es una cuestión de actitud y de que bastará con un incremento de disciplina y organización, con una optimización desde fuera de los recursos disponibles, para que todo funcione bien, invisibilizando las nuevas condiciones laborales de ese marco (por ello el programa suele trabajar con la idea

del autónomo o del propietario) y, sobre todo, las fuerzas externas que obligan a los sujetos a aceptar las nuevas reglas de ese juego, la autoridad omnipotente de Chicote.

Otros programas como *Master Chef* (TVE-1), cuyo formato está importado de Estados Unidos, apenas ritualizan la entrada en el mercado laboral después de la última reforma, añadiendo, eso sí, la peculiaridad hispánica de las fantasías de la cocina creativa ya analizadas. «Sólo sobrevivirá uno de vosotros» es la promesa, el acicate, de un nutrido grupo que compite de forma extrema en una situación laboral de prácticas permanentes. La trama de estos programas tiene que ver con la paternal jerarquía de los jefes, que imprimen una mística de la eficiencia y del aprendizaje. Los *talent shows* de cocina estimulan en sus espectadores fantasías y deseos de aumento de la disciplina del cuerpo social, reaccionan favorablemente a una lógica de premios y castigos, y absorben la jerarquía del mundo empresarial (por momentos militarizada: «somos un submarino de la segunda guerra mundial», decían en *Esta cocina es un infierno*) para proyectarla y distribuirla hacia su audiencia. La única satisfacción es, no ya el trabajo bien hecho, sino que tu jefe te diga que tu trabajo está bien hecho. Para llegar a obtener esa suprema gracia, para que tus oídos escuchen ese sí diáfano, debes obedecer en todo lo que él te diga durante mucho tiempo. Los seres queridos y familiares refuerzan con sus gestos ese instante de satisfacción, ese reconocimiento que debe provenir de lo más alto, a ser posible del mismo Ferran Adriá, que preside la final de la primera edición del programa. Una vez más, la naturaleza de las fuerzas externas que obligan a los concursantes a seguir esa línea ascendente como vida laboral, a aceptar esos juegos, se nos veda detrás de la fantasía de perseguir un sueño o de cambiar una vida.

Los *shows* televisivos sobre cocina son la expresión más descarnada de las recetas neoliberales para salir de la crisis, una representación de la lucha de clases por el acceso a las proteínas /

En *Master Chef* existe un lugar prodigioso: lo llaman de modo neutral «el supermercado» (su diseño sin embargo reproduce el de El Corte Inglés). Se abre de manera mágica pero durante un tiempo limitado, como la Cueva de Alí Babá. En su interior parecen existir todos los alimentos posibles, siempre en un punto óptimo, que se ofrecen gratuitos al deseo del chef, que puede examinarlos y escogerlos. Mitad mercado, mitad nevera de los dioses, uno se pasea por él pensando si preparará unas ostras con crema de almendras o un arroz con bogavante.

Mientras en estas ficciones la televisión promociona salidas imaginarias de la crisis en un perfecto diálogo con el imaginario gubernamental, otros emblemas urgentes reclaman que los alimentos retornen a su cuerpo, que las proteínas lo parezcan, que los hidratos pesen. La Cueva de Alí Babá de *Master Chef* se conecta en la misma serie crítica con los contenedores de basura repletos de comida desechada por unos supermercados cuyas ventas bajan por la crisis, en los que cada día rebusca un hormiguero de personas, como hizo ver una famosa foto de Samuel Aranda publicada en el *New York Times* en octubre de 2012. Coincidiendo con la visita del presidente del gobierno a sus deudores, el titular produjo un efecto demoledor en el imaginario colectivo: «El hambre crece en España».

/// **3**
Gastronomía política y canibalismo

El hambre había sido expulsada hacía décadas del horizonte de posibles nacional, encerrada en la cripta del pasado de la posguerra con el que la democracia española negaba tener más relación que un parentesco lejano. Y de pronto va y retorna. Más allá de las cámaras de televisión y de los platós de *Master Chef*, otras formas de comida se preparan. Hay gentes que organizan modos de cocina para rescatar los cuerpos que fotografió Samuel Aranda de la lógica de su supervivencia individual. El interés se dirige a lograr comer bien juntos, y en los últimos años han aparecido comedores sociales, bancos de comida y redes de alimentos autogestionados que son parte del tejido biopolítico popular que crea las condiciones de supervivencia justo allí donde la crisis erosiona las vidas. En las acampadas de mayo de 2011 fue posible documentar los modos de actuar de esas *cocinas del porvenir*, por ejemplo, a través de un conocido cartel del 15-M que simplemente decía: «No traigáis más comida. No cabe más en el almacén». Sabido es que, en las asambleas de 2011, muchos restaurantes de la zona y ciudadanos anónimos *emplazaron* bocadillos, pizzas, calorías y proteínas. Este flujo solidario resurgía en los lemas, politizando la comida, al nivel de la gastronomía popular.

Fue exactamente en este contexto cuando un lema ya existente se hizo masivo: *No hay pan para tanto chorizo*. Los *chorizos*, en el nivel popular, son los ladrones, además de un embutido barato. Son el polo negativo de la alta cocina, un ingrediente casi prohibido en las composiciones de vanguardia porque convoca todas las zonas de realidad que la gastronomía creativa sublima y niega (la serie política pobreza, pueblo, matanza, sangre, grasa, tripa, cerdo). Deidad titular de un singular panteón nutritivo (mortadela, queso en lonchas y Nocilla), el chorizo es *el otro* del restaurante *El Bulli*. Con él acude la memoria biopolítica de los jóvenes españoles de clase media, sus meriendas de los años ochenta y la relación generacional con un mundo anterior a la burbuja, con otros dioses y con otras prioridades. «No hay pan para tanto chorizo»: en una misma ecuación poética se reúnen las causas de la crisis (la abundancia de los chorizos) y sus consecuencias (la escasez del pan), es decir, *el hambre y las ganas de comer*. Estos lemas se preguntan por las formas baratas de comer (los bocadillos) frente a la acumulación injusta de los bienes comunes y los modos de alimentación insolidarios («Ellos comen canapés y yo no llego a fin de mes»).

En este territorio conceptual, entendemos que el capitalismo avanzado (y sus manifestaciones concretas en la crisis española) opera con una lógica de tipo fisiológico. En la última década, el escaso (pero existente) pensamiento crítico respecto de la burbuja inmobiliaria apuntaba a la idea de que estábamos ya *quemando*, o ya *comiéndonos*, el futuro. Entre ambas metáforas nos jugamos mucho: la hoguera nos acercaba a la vanidad, invitaba a pensar en el carácter ilógico, excesivo, del proceso, pero ponía su énfasis en la idea de un tiempo que se acaba, de un proceso en el que los bienes arden y se evaporan sin dejar rastro. El símil de la nutrición subraya, sin embargo, que la clave se encuentra en las diferentes posiciones que existen en la cadena alimentaria. Los bienes digeridos no desaparecen materialmente, sino que van a parar a unos estómagos y hacen crecer unos organismos a costa de otros.

El pensamiento ecocrítico señalaba como culpables de esta acumulación por desposesión a unas élites transnacionales y a sus redes de alianzas locales, que estarían *devorando* los recursos necesarios para la supervivencia colectiva, *canibalizando* de este modo, por transferencia, a la propia comunidad. ¿El que se come tu comida te estaría comiendo a ti? «La clase dirigente, digiere gente», decía el poeta Neorrabioso. En la huelga general de noviembre 2012, mientras aumentaba el número de inmolaciones vinculadas a desahucios, las sedes de bancos y negociones lucían pintadas que querían confirmarlo: «aquí se come gente».

Después de mayo de 2011, los muros advertían de la presencia de caníbales sueltos en el territorio ciudadano, como un aviso de peligro. Sin embargo, las pintadas más eficaces nos invitaban a pensar en la posibilidad de que ese caníbal habite en cualquier

Más allá de las cámaras de televisión y de los platós de *Master Chef*, otras formas de comida se preparan. Hay gentes que organizan modos de cocina para rescatar los cuerpos que fotografió Samuel Aranda de la lógica de su supervivencia individual

/

parte. En la posibilidad de que *nos habite*. Todos podemos comportarnos como caníbales en un momento dado, nos recuerda una de estas frases que, vista en agosto de 2011 en el umbral de la Casa del Libro de Madrid, preguntaba: «¿Te comerías a tu hijx?». La mera necesidad de una respuesta, de expresar un no, acepta la legitimidad de una formulación que asume que, en ciertas condiciones, alguien, que puede ser el propio lector, estaría dispuesto a comerse a su hijx. Las preguntas se derivan: ¿y quién es ese alguien que ya se come a su hijx?, ¿y bajo qué circunstancias?, ¿y cuáles son las formas de comerse a un hijx?, ¿tienen ya lugar algunas de ellas?

En este juego de significados quien tiene boca puede comer. En mayo de 2011 se pudo ver en las plazas reproducciones del cuadro *Saturno devorando a sus hijos*, de Goya, con la leyenda «Capitalismo Salvaje» como un emblema del dios único y total de la historia humana capitalista. ¿Pero qué harán los súbditos con sus bocas? ¿Comerse entre ellos? Eso es lo que el cine de terror ha investigado, desde una perspectiva siniestra. En 2011 se estrenaba una comedia española de serie B que homenajeaba al cine gore nacional de los años setenta. Se trataba de *Carne Cruda*, filme donde dos agentes de una inmobiliaria deciden cambiar de hábitos gastronómicos por efecto de las nuevas necesidades de la crisis: había que convertirse en un depredador, comer o ser comido. La serie de películas *REC* descubre que el canibalismo habita en la esencia de la sociedad enriquecida, que, en el corazón de la prosperidad, existe ese virus, que detrás de cada boda de los años de la abundancia había un entramado de pasiones, resentimientos y odios (*Rec. 3*). En situación de lucha por la supervivencia, aquellos individuos que tanto se querían comienzan a devorarse compulsivamente, amigo contra amigo, mujer contra marido. En la nueva cinta de la serie, un barco a la deriva es la metáfora de la nación en crisis (*Rec. 4*). Pero en su interior, los supervivientes de nuevo se devoran. Fuera el océano y la tormenta. No hay salida.

Resulta interesante que en esas fantasías *zombies* se nos hurte el cuerpo del soberano. No hay imaginación del poder en ellas. El poder está demasiado lejos, está difuso en la masa de *zombies* teledirigidos, que operan como una multitud en red una vez que han sido mordidos e infectados. Sin embargo, la utilización del imaginario *zombie* en las propuestas caníbales de la crisis nos habla más bien de la posibilidad de que los súbditos, al abrir la boca, traten de comerse al soberano y no tanto de que se dediquen a la guerra civil. Víctimas de los recortes, con imágenes de grandes tijeras clavadas en la cabeza, estos *zombies* avanzan, sí, pero al avanzar forman una especie de marea caníbal que busca alimentos lo suficientemente grandes como para nutrirnos a todos. La idea de que la desigualdad en el tamaño de las bocas requiere de una organización inteligente estaba muy presente en los primeros *flyers* de los movimientos sociales, en una imagen icónica, con vida anterior a las protestas españolas, donde un *banco de peces* amenaza a un *pez grande*. Jugando con la idea de la riqueza y del sabor, otra pintada trataba de imaginar un camino semejante: «los ricos están ricos: cómetelos».

En el segundo aniversario del 15-M, un chorizo gigante (construido con una estructura de módulos como la de un dragón del Año Nuevo Chino) evolucionaba por

la Puerta del Sol bajo la sombra inquietante de una guillotina de tamaño natural. La *guillotina pendiente* tenía otra ventaja poética: la posibilidad de gestionar conceptualmente el exceso de *chorizos* del que los movimientos indignados tanto hablan. El cuerpo de Don Chorizo era repartido entre los asistentes: *una guillotina emplazada* con funcionamiento real se utilizaba para repartir las lonchas de un rollo gigantesco de embutido que se cortaba para hacer bocadillos en medio de las protestas. De pronto, se hacía el milagro eucarístico de que hubiese *pan con chorizo para todos*. El soberano se había convertido mítica y poéticamente en un cerdo: un animal que en la cultura española puede ser sacrificado sin culpabilidad ninguna. La lógica de la guillotina quiere reproducir además el vocabulario de la inclusividad: dado que los recursos son limitados, se trataba de comerse al 1% soberano para alimentar al 99% súbdito restante. Desde entonces, las guillotinas pueblan los muros de las ciudades españolas, como un sueño terrible colectivo.

==/ **Germán Labrador**

/ **procedencia**

Este texto está compuesto de diversos artículos publicados entre el 19 y el 31 de diciembre de 2013 en el periódico *La Marea*.

kilómetro 0, latitud 0

==

llamé por teléfono a amaia o.: <¿has visto las noticias?>.
el 15 de mayo había explotado en sol.
y nosotras en la mitad del mundo, exactamente sobre la línea ecuador. en quito.

sol / ========= / kilómetro 0
ecuador /===== / latitud 0

dos puntos en el planeta conectados por una inmensidad de vínculos, afectos, aviones, cuerpos, recuerdos, deseos y contradicciones. migrar es dejar los espacios de la vida cotidiana atrás; convertirlos en recuerdos, transformarlos hasta que el allí y el aquí se convierten en realidades superpuestas, como en la física cuántica. la paradoja de einstein-podolsky-rosen demuestra que medir el estado de una partícula puede instantáneamente cambiar el estado de su socio enlazado, aunque las dos partículas pueden estar a una distancia arbitrariamente grande.

la insurrección indígena que tuvo lugar en ecuador en el 2000 fue uno de los actos colectivos más bellos que había visto en mi vida. y precisamente por ello, fue reprimido hasta llegar a la sangre: siete asesinados, heridos, torturados. el levantamiento de los indios fue la chispa de una rebelión en la que las ciudades fueron tomadas por el pueblo. <sí se puede> se convirtió en una consigna, un mandato de las calles, las paredes y los corazones. al cabo de varios días de lucha, el presidente tuvo que huir. en ese mismo año, miles de ecuatorianos migraron a españa. había crisis. y años después tuvo lugar la insurrección de los forajidos. lucio gutiérrez, el mal gobernante, fue echado del poder.

el 15 de mayo del 2011 amaia y yo estábamos en ecuador y, tres días más tarde, me vi caminando en sol. ocurría algo hermoso. inmenso. insurrecto. no había indios. había españoles, muchos españoles. la revolución de los rostros pálidos. y en el aire las mismas palabras; la paradoja de einstein-podolsky-rosen: <sí se puede>.

los días y semanas siguientes andrea k. y yo fuimos a la plaza. queríamos escucharlo todo. grabarlo todo. allí había amor y lo queríamos contar. y lo queríamos recordar también. <esto va a cambiar, che> susurraba emocionada. <sí kropman>. <igual nos espera una vida mejor acá, ¿no?>. <sí kropman, sí>.

<oye kropman. ¿tú ves migrantes acá? no sé>
<no>
<¿no es un poco raro esto?>
...

cinco años después nos gusta recordar de vez en cuando esos días. la situación no fue mejor para nosotras, porque nuestros amigos se han visto forzados a irse. el retorno no ha sido elegido y se ha transformado, una vez más, en una expulsión. nos vinimos porque allí había crisis. nos vamos porque acá hay crisis. y sin familia ni propiedad la cosa es dura. también hemos visto migrar a nuestros amigos españoles allí, aunque las condiciones son disímiles. a veces sueño con una convocatoria en la UCM tipo <se buscan docentes ecuatorianos. excelente paga. no lo dude, joven sudamericano>.
y francamente, hace rato que dejamos de entender las simpatías de la izquierda de lavapiés por el oscuro gobierno de rafael correa. yo me divorcié, encontré trabajo, me echaron, enterré a una persona amada, me he mudado mil veces de piso y aquí sigo. pero no se está mal. tengo un seminario que se llama euraca, por ejemplo. todas las mañanas josé, un sevillano que tiene un bar en la esquina, me pone el mejor café del mundo. viajo con frecuencia al mar. y también tengo amigas.

No sé ni quiero y mi corazón es un desastre
No soy español, *ni* artista, *ni* obrero, *ni* militancia
Sólo tengo un seminario *que se llama* Euraca
¡Qué bello es tener un seminario *que se llame* Euraca!

==/ **Mafe Moscoso**

procedencia

Este texto fue publicado en el periódico *Diagonal* el 19 de mayo de 2016.

Nuestra herencia en encanto y dulzura

==

Pese a que en el Seminario Euraca nos ocupamos de la «**pregunta** por la pobreza y la escasez cultural que el desarrollismo de los sesenta y setenta decide ocultar», de tanto en tanto un chispazo electrizante nos permite engarzarnos con una lírica común que revela un sentido más o menos inadvertido, más o menos opacado, por eso que con arrogancia despachamos como «imaginario mesocrático» o «Cultura de la Transición» (CT).

Hace unos días * murió en Cercedilla Gloria Van Aerssen, compañera de Carmen Santonja en Vainica Doble. El jardín mágico de las Vainica, cuyo aroma formó parte de nuestra educación sentimental, no resulta efecto de una caja tonta hoy muy difícil de imaginar para los que nacieron a finales de los ochenta o noventa. Sus melodías se grabaron en el nitrato de plata de una infancia que crecía en lo que la nueva crítica revela hoy como un régimen cultural obsoleto. Tampoco esta magia es fruto de escuchar cada noche a Juan de Pablos, cuando la era pop aún era moderna y nosotros todavía jóvenes. Muy difícilmente se puede contener a las Vainica en el redil de la música independiente, madrinas del *underground* ibérico y bisagras en Elefant con una generación de bandas de pop preciosista y delicioso (Aventuras de Kirlian, Le

Mans, Parade...) reincorporadas hoy por los supervivientes de la era *indie*, en las versiones de Grupo de Expertos Sol y Nieve, Nacho Vegas o Lorena Álvarez entre otrxs.

Sin embargo, la partícula compuesta Vainica Doble discute en algunos puntos las divisiones efectuadas por cierta crítica actual que de algún modo desprecia parte de la infancia y la juventud que una serie de generaciones hemos tenido, pues formaríamos parte de una clase en cuyos hogares se habría cimentado el estado neoliberal. La madre a la cocina, el padre a los toros o al fútbol, el niñx frente a la tele. ¿No hay contraimagen emancipadora para este pueblo de medianos irresponsables? Para la madre, el aficionado y el pequeño jugador, las Vainica escribieron una canción y rescataron de una tradición sombría y gris los reflejos del cuarzo rutilante. Mirando con insolencia al pasado, corremos el riesgo de hacer con nuestra herencia como en **«El duelo»** que cantan Vainica Doble: «deshacernos con soltura de las cosas más baratas, sus más nobles sentimientos que creemos tonterías y no reclamar nuestra herencia en encanto ni en dulzura, no querer la inocencia y la bendita chifladura».

Hay que efectuar una contramarcha para lograr ver algo nuevo allí donde todo parece anquilosado, chusco, finiquitado, sospechosamente *mesocrático*. Pero la tradición que rescatan con modernidad las Vainica («los escritos rasgados, las ingenuas acuarelas») no caben en la foto vanguardista: dos maricultas de alta cuna, amigas de otros niños privilegiados que nacieron entre bibliotecas, pianos, lienzos o latas de películas; artistas singulares, joyas escondidas, alcohol y *rock and roll*; señoras de gusto impecable y distinguido, vórtice de una veta *underground* ibérica no valorada suficientemente, afectadas, pues, aquí también, por el peregrino del mal del «artista español no reconocido».

Pero tampoco caben en una historia del arte popular si optamos por la imagen de un pueblo caracterizado para no conmoverse jamás ante el arte y el equipamiento estético que se supone no le es propio, pues él se ha de dedicar a otros gustos. Acaso a formas más toscas, brutas, rítmicas, sexuales. Visto por los intelectuales que realizan síntesis delirantes de la sensibilidad popular, el pueblo se vuelve casi siempre más pobre de lo que es. Silbar *Tannhaüser* en una parada de autobús mientras llevas a tus hijos al colegio, tal y como se conocieron estas dos mujeres, es cosa de pijos progres de la era dorada de los pijos pogres. No encaja para imaginar una emancipación por ahí.

Sin embargo, la historia que se abre por Vainica Doble está vinculada a unas figuras mucho más comunes, rasas o menores. Suelen componer la infantería y la retaguardia de lo que se llama cultura popular, aunque en ellas se cumplan muchos de los ideales emancipadores de la creación y el disfrute imaginados sólo para el arte erudito, para el cual se supone que dicha cultura popular no está destinada. No está previsto que un obrero se emocione con Brahms; que una señora de extrarradio se aficione a los museos de arte abstracto; que los pobres pinten cuadros. Cada cual ha de permanecer en su lugar, en la dimensión cultural de clase que se le atribuye, a riesgo de que una experiencia estética verdaderamente libre y para todas las personas pueda tener lugar. Pero estas formas de la experiencia aparecen de cuando en cuando con un brillo intenso. Ada Colau dijo en

/ La madre a la cocina, el padre a los toros o al fútbol, el niño frente a la tele. ¿No hay contraimagen emancipadora para este pueblo de medianos irresponsables?

Madrid junto a Carmena: «No tenemos la experiencia de los privilegiados corruptos sino la de las mujeres que se las apañan para llegar a fin de mes» y la ilusión prendió la ciudad imaginando que mil madres se ocuparían por fin de los asuntos comunes... ignorando que las concejalías están ya llenas de funcionarias que sueñan quizá con ser «minerales de un monasterio».

El pueblo de las Vainica se emociona con el pasodoble y pide que le dejen vivir con alegría. Una de nuestras madres escucha la radio el domingo de los santos en su pueblo mientras se despabila junto a su marido, mañanera, en la cama en la que durmieron su padre y su madre antes, y suena por el transistor una canción de Gloria y Carmen. Ambos canturrean. No se la saben pero les suena. Ella, que tiene casi setenta años y que no fue ninguna intelectual –instada a cumplir con el papel prescrito por todos los hombres que la rodeaban y la felicitaban una vez al año con postales que plasmaban el destino para el que mi madre había de actualizarse todo el rato–, manda por la noche un emoticón con una radio diminuta y unos tréboles y me dice por whatsapp que en internet está el podcast del programa que radiodifundió Vainica cuando ella amanecía, por si quiero conectarme. Por si queremos conectarnos con una historia. *Invitación a transmitir. Cambio*.

Mi madre no es ninguna *indie* fan, ni fue jipi progresista y para sorpresa de los que pensarían que ese destino prescrito era una condena, la «costurerilla Gabrielita» cumplió feliz y orgullosa con él. Eran los novecientos cincuenta cuando entre «rosas rojas y claveles y flores de alejandría» felicitaba a su madre siendo sólo una niña, los sesenta cuando era joven e implementaba el modelo de matrimonio convencional y los setenta cuando fue madre por primera vez. Hoy son los dos mil diez y es abuela y tiene nietos en la Sierra y en Dubai y ayer, día de los santos, estuvo depositando ramitos a su madre y a otros allegados por todo el cementerio. También para aquellos lejanos familiares que no tienen ni lápida que indique su nombre, bien porque quedan demasiado atrás en el tiempo, bien porque son más recientes y, conforme a las modas, sus cenizas se arrojaron al viento. Ese sentido puede aprenderse de las madres si se atiende: el de reconocer el lugar en el que se encuentran las cosas importantes cuando se pierde su rastro.

Federici habría plasmado, explicado y documentado lo que alguna de nuestras madres presiente con ignorancia (o disfruta

con despreocupación) por un simple canturreo. Salvando las diferencias de clase, que son importantes, las Vainica se recosen con un pueblo de mujeres, de tías y abuelas borrachas de anís cuyo espíritu mueve igual las manivelas de los pasapurés, el vuelo de las escobas o los pinceles que retocan eccehomos, curándolos de sus heridas y aliviándolas mediante una técnica de trazo preciso, amable y tierno. Un bodegón obra de la misma mano que el Cristo de Borja (¿Clara Peeters? ¿Josefa de Óbidos? ¿Josefa Tolrá?) se esbozaba a lapicero mientras comenzaba la sintonía de *Con las manos en la masa*, que en verdad era un conjuro gastrosófico pronunciado y preparado por mil madres a la vez en sus cocinas familiares antes del telediario de la noche.

Elena Santonja, hermana de Carmen y amiga de Gloria, fue de las últimas mujeres que ostentaron la autoridad pública de cantar la misa del pan nuestro de cada día antes de que desembarcaran en la tele todos los chefs floreados con estrellas Michelín, cocineros dicharacheros y mandones preocupados por la productividad de sus cocinas o afectados de esnobismo. Ellas jugaban a otro juego. Eran hospitalarias y otros miembros del panteón de los famosos las visitaban y Elena los acogía en la cocina con las manos en la mesa-masa. Había una mesa camilla de hablarse y una masa para llevar a cabo el ritual placentero de honrar los frutos de la tierra dignificándolos por el placer sensible, el trabajo estético que es la cocina y la buena conversación. Comunismo sensible.

Quién se atreve a pensar lo que comeremos hoy en la gran ciudad de lxs hijxs del pan congelado. Quién se atreve además a hacerlo en compañía. Quién sabe adobar un pez espada o escabechar unas codornices. Cuajar con medida manual una besamel para las croquetas o elevar hasta el punto justo un bizcocho hecho con gaseosas refrescantes armisén supremas. Hoy algunas cosas se volvieron más complicadas; una madre que hace *unboxing* de su compra semanal en el **Mercadona** evidencia la sustracción de una riqueza. También mucha soledad. La OMS no declara peligroso el consumo de internet o la cocacola, pero sí el chopepork y la compra entera de esta señora.

Y quien sabía cocinar muchas veces es también quien sabía tejer un jersey, llegar siempre a tiempo, tener paciencia, preparar y organizar, curar una herida. En ocasiones también hacerla, y esas se marcan a fuego. Jeanette pedía comprensión de los padres hacia sus hijos, **«pronto llegará tiempo para el sacrificio»**. Con las Vainica el sacrificio, el banquete caníbal y la floresta eran alucinógenos, fantásticos y un poco místicos. Gloria deseaba morir devorada por un oso polar, nos cuentan sus hijos en su **carta de despedida**, en la que recuerdan con amor la vida buena que su madre se inventó con ellos.

Si como dice mi amiga Miriam les niñes aún conservan el placer de construir hogares, es quizá porque aún transportan la experiencia del cuerpo-hogar que los nació. Los niños saben que «Un metro cuadrado» de tierra es bastante para hacerse un mundo bueno. Ley del hogar: ley de la hospitalidad, que no de la hostilidad. Dice Alba Rico que «mientras las fábricas de los cuerpos sigan siendo madres –las madres de ambos sexos– todas las industrias, y todos los cálculos, estarán amenazados». La conversación puede enconarse de muchas maneras (ser padre, ser madre; ríos de tinta), pero el ecosistema matriarcal

de Vainica Doble por momentos parece el ecosistema de Casilda Rodrigáñez: pulpos, peces y delfines y vulvas que nos hablan de cuerpos que alumbran con placer /1/ y que son impulsados por latidos y descargas de vida. Quien dice alumbrar, dice parir, pero también crear. No obstante, este pulso creador, alumbrador, o vital, no ha de confundirse con un destino biológico determinado para las mujeres. Las madres paren, les niñes crean: ambxs alumbran, se comen y descomen a besos y canciones y sin embargo el mundo está gobernado por hombres serios, adultos y destructores que no saben cantar sin convertir su canción en un cálculo intencionado. Y no hay vitalismo que se haga con toda esta destrucción. «Silencio de tiburones».

Este espacio de la domesticidad, en el que aún se pueden esperar creaciones humanas y que requiere operadores de matices para que tenga lugar el alumbramiento al que prestaba su imaginación Vainica, es menospreciado al ser tomado como habitáculo de un conjunto de expresiones menores (gastronomía, arte infantil, cancioncillas, ya se sabe) para el cual –pensamos– no hacen falta artes ni saberes, ni museos, ni memorias. Genio del hogar, bruja del bosque, mito inocente o perverso, igual da, siempre concursado por mil roles y clichés, subestancia del realismo de la vida moderna alcanzada al vender nuestra alma al trabajo asalariado. Y vendrán a decirnos que la cultura hogareña-lugareña es la apoteosis de la utopía neoliberal burguesa, pese a que su carácter doméstico declara ya la posibilidad real y radical de acción y afectación. La idea de una familiaridad universal y salvaje, o de un familisterio planetario, efectivamente es un escándalo utópico para la norma social impuesta en el país del dinero y los desmaravilladores. Nunca hay coyuntura para la utopía: «Ay, quién fuera Gauguin, / quién viviera en un siglo anterior / para escapar de este cruel paisaje, / como el buen salvaje vegetar / a nivel de Jean Jacques Rousseau. / Pero somos prisioneros / del “establishment”. / Vil estructura / el “establishment”, / vil estructura / el “marketing” / Y no hay, no hay, / no hay coyuntura / de ir a Hawai». Aún está por escribir la historia de nuestros juegos de salón, del encanto que nos producía el «Arabesco n.º 1» de Debussy, el museo de nuestras vacaciones en la ciudad de verano del sindicato, en Marbella o Ligüerre de Cinca.

Vainica doble es un punto de costura que engarza distintos planos de tejido. Acercan partes. Ensamblan y unen; lo nuevo y lo viejo; el molino de viento y la máquina infernal; la mariquita y el virus informático. Coser y cantar: «trabajar está bien pero hay que cantar también, la vida es fácil si lo haces a la vez». La pócima apasionada de estas brujas es simple, pero inadmisible para que se incluya en el orden cultural del

las Vainica se recosen con un pueblo de mujeres, de tías y abuelas borrachas de anís cuyo espíritu mueve igual las manivelas de los pasapurés, el vuelo de las escobas o los pinceles que retocan eccehomos

/

día que organizan los privilegiados y expertos de toda clase en la cultura popular.

A muchos de ellos quizá les parezca ridículo preguntarse quién recibe hoy en herencia la experiencia que sabía extraer hierro de la lenteja mezclándola con zumo de limón o vinagre; desinfectar los ojos con infusión de manzanilla; dejar para mañana el castigo; ofrecer su fuerza a la ternura. O quiénes son esxs que saben hoy inventarse un mundo apasionado en cualquier rincón, capaces de acoger a cualquiera, de desocupar el tiempo a base de atender sólo a la calentura pasional que nos movió una vez, en estado de infancia, de objeto amado a objeto amado; en torno a cualquier resto que mediante el gesto infantil quedaba liberado de su función de mercancía. Un *arte menor*, cantado, cocinado, escrito, celebrado en el propio salón familiar y asociado a un tipo de existencia tan estereotipada por el costumbrismo ochentero que cuesta percibir su verdadero brillo, su encanto, su dimensión común y su potencia colectiva. Repetimos y nos emborrachamos con las bases de las que surgen las revoluciones, pero qué pocas veces comenzamos verdaderamente por ahí. «Si en los pies coloco mi razón habré obtenido en un dos por tres la humana condición». Vainica conocen los detalles de esta base y quizá por esto su arte es *flamenco* en su doble acepción; un éxtasis de la definición, del contorneado preciso y diminuto, atravesado por un brío serrano, antiguo y jondo.

«Pero el mundo no era sólo nuestra casa». Enseguida estábamos felizmente perdidxs y lo descubrimos siendo niñxs. El mar, las montañas (¡una geografía coralina australiana, nos dice Miriam!). El gesto musical de Vainica Doble es manierista en cuanto contemporiza, mediante las reservas infantiles y populares, el gesto estallado de sentido niño y la dimensión colectiva de su impacto. Por las letras de Vainica vibra la lírica popular, una arqueología las atraviesa en canal /2/; desde el mester medieval, pasando por el arte menor clásico hasta la poesía popular moderna del XIX y el XX. Por referirnos sólo a la veta ibérica. Después, de fondo, podrá contrastarse su arte con las rupturas de la época, como hace Ordovás al contextualizar los primeros años de las Vainica en relación con el asesinato de Puig Antich y con la RAF, y aludiendo a cierto movimiento contracultural que, aunque masivo en un sentido, no parece haber alcanzado continuidad real.

Y es verdad que en Vainica hay nana y abrazo de miel y canela, pero también zarpazo de tigre y aguijón de pirata, y este gesto no se debe sólo a su pulsión *contracultural* o *alternativa*. Con ellas ocurre como con La Ocaña o Paco Clavel, que resulta más fácil reconocer la disidencia normativa en su dimensión travesti, marica y libre, que a partir de su arte sacro popular y sus misticismos paganos, beatos y pueblerinos. Un día vimos a un grupo de artistas, que hoy se presentan como **«politizadores de la cultura popular»**, cerrar su espectáculo llamando «catetos» a los gobernantes, acusando falta de apoyo y sensibilidad. El equívoco en el que nos encontramos más o menos todxs. Una modernidad suficientemente conocida en la izquierda, que habla en nombre del pueblo y a la vez sigue relacionándose con él con desdén y señoreo. Y son éstos, los más escépticos al oír el término «pueblo», los que la mayoría de las veces terminan pre-escribiendo los límites de su cultura.

Si queremos salvar a las Vainica es más fácil desgarrarlas de lo que tienen de catetas para convertirlas en icono *under*, en modernidad truncada; más fácil preferir la

los intelectuales del pueblo ignoran que alguien pueda silbar Tannhäuser en las paradas de autobuses, de camino a casa con los niños, y otra persona reconozca la melodía y se junten para hacer vainica doble, para coser y cantar

/

foto vanguardista que moderniza, distingue y exclusiviza, que la foto folklórica que pintoresquiza, idealiza o catetiza. El «Caramelo de Limón» irónico de Zulueta, irónico y pop, o el realismo mágico de Jaime de Armiñán en los molinos de Criptana, el corral de comedias de Almagro o las viñas de La Mancha que atravesó el Quijote. Jamás reconoceremos que *El Quijote* es la novela infantil menor por excelencia, ni reconoceremos que el pueblo pueda ser tan refinado como lo eran las Vainica. Igual da. En todo caso, condenadas a formas parte del egregor televisivo de la Transición, impotentes sus voces respecto del hoy. ¡Ellas que eran *dobles*, cigarra y hormiga, eslabón perdido y recién nacido, griegas y celtas, andaluzas y alemanas, mujeres y niñas!

Lo mismo para el zarpazo que es el pasodoble «Juncal» compuesto para la serie de Televisión Española (Gloria vivió en Ronda). Enorme desafío para hoy toda crítica y toda corrección política. No es el macho lo que disimulan estas brujas cantoras que celebraron con amor de madre el amor homo del niño rey mariquita de la casa e hicieron chanzas del peligroso iconoclasta enamorado. Imaginen a un grupo *indie* hoy aventurándose a componer la cortinilla de un programa taurino. Excitados por el punto doble y la ligazón romántica de las Vainica, también la tauromaquia esconde un sentido que la corrección política nos impide ver. Dice un antropólogo que en casi todas las expresiones que ha tomado la religión popular, de la brujería a la veneración a la virgen, esta religión ha sido «por sus contenidos y por el mismo componente humano de su práctica, la religión de las mujeres. Allí se ha instituido la latencia de su ancestralmente temido poder. Y ese es también el sentido de su persecución o marginamiento. Hoy el combate contra las taurolatrías cobra la misma dirección que el proceso de destrucción de la vieja religión de la madre y el hijo, de la casa y la comunidad reconocible y la imposición, también entre las clases más populares, las más reacias a ello, de un único modelo de orden y poder, que no es otro que el patriarcal, naturalmente adecuado al proyecto de mundo diseñado desde arriba para las grandes sociedades jerarquizadas y sometidas a control estatal. Lo femenino radical como sedición. El reino de la madre está en las antípodas del Estado». Aunque es cierto que los aficionados ignoran la ascendencia simbólica femenina del hombre vestido de luces al que jalean, como macho frente a un toro cornudo y bravo, a todas luces más macho que él. Exactamente como los intelectuales del pueblo ignoran que alguien pueda silbar *Tannhaüser* en las paradas de autobuses, de camino a casa con los niños, y otra persona reconozca la melodía y se junten para hacer vainica doble, para coser y cantar.

==================================/ **Rafael Sanchéz- Matos Paniagua**

notas

* Gloria Van Aerssen murió en octubre del 2015. Este texto fue escrito en noviembre del año 2015, compartido por la lista del Seminario Euraca y publicado en Talares de la Manga, con el mismo título, en 2016.

/1/ Casilda Rodrigáñez Bustos, **Pariremos con placer**. Ediciones Crimentales, 2009.

/2/ Los cuentos infantiles de Calila e Dimna, traducidos del árabe al castellano en la Escuela de Traductores de Toledo creada por Alfonso X el Sabio (de El piojo y la pulga: «Dicen que un piojo estaba muy vicioso en un lecho de un rico homne, et había de su sangre cada día cuanta quería, et andaba sobre él suavemente que no lo sentía él. Desí fué así fasta que le demandó una pulga una noche de hospedazgo...»); el cancionero de Juan del Encina, las preguntas graciosas y sentidas («Quién es aquella hija del bruto / sin alma, sin vida, sin seso y pasiones, / que escribe secretos / de los corazones / y nos los publica vestida de luto». «Tengo en todo tiempo frío, / más no frío sin calor, / quémanme al fuego en estío y ve nadar mi señor / peces en mí sin ser río»); los devocionarios (el de Juan de Úbeda por ejemplo: «Algo has entendido de lo que serás / Mira que eres chico y te perderás / Padre y madre dejas, dejas la ciudad / Y a vivir te alejas a la soledad / Tal en tal edad no se vió jamás / Mira que eres chico y te perderás»); por supuesto, el romancero y los autores de arte menor, Juan Rufo («La vida es largo morir / Y el morir, fin de la muerte / Procura morir de suerte, que comiences a vivir»); Baltasar Alcázar («Si es o no invención moderna / vive Dios que no lo sé / pero delicada fue / la invención de la taberna / Porque así llego sediento / pido vino de lo nuevo / mídenlo, bebo / págolo y voyme contento. / La ensalada y el salpicón / hizo fin ¿qué viene ahora? / la morcilla, ¡oh gran señora!, / digna de veneración!»); Góngora («La más bella niña / De nuestro lugar / Hoy viuda y sola / Y ayer por casar / en tan tierna edad / Tan corto el placer / Tan largo el pesar»); Lope de Vega («El dátil hermoso / Que en ramos cuelga / Que la blanca Palma / Victoria nuestra / Aquel dulce niño / Panal de cera / Que de flores hizo / Tan linda abeja»); Alonso de Ledesma («Pintose el puerto de Siete Picos»); Quevedo («A una Nariz», «Boda y acompañamiento del campo»); los villancicos («Sonaba un parloteo / con eco desigual / plan plan plan / Y acordes sonoros / se enlazan unidos / en dulce compás / el chás chás chás / el tan tan tan / el cras cras cras / el plan plan plan»); las fábulas de Tomás de Iriarte, pero también las de Concepción Arenal («Haga de esto aplicación / el pedante presumido / si porque mucho ha leído / cree tener instrucción / y siempre que a juzgar fuere / la regla para sí tome / no nutre lo que se come / sino lo que se digiere»); Espronceda, Zorrilla, Manuel Ossorio y Bernard («La araña dijo a la mosca / con muy corteses razones / Ven, recorre mis salones / examina este primor. / Pero la mosca prudente / así contestó advertida: "Al salón fuera enseguida pero no a tu comedor"»); Gabriel y Galán, Antonio Machado («Anoche, cuando dormía, / soñé, ¡bendita ilusión! / que una fontana fluía / dentro de mi corazón»); Juan Ramón Jiménez («Le han puesto al niño un vestido absurdo, loco, ridículo / le está largo y corto / gritos y colores le han prendido»); Lorca («El lagarto está llorando. / La lagarta está llorando. / El lagarto y la lagarta / con delantalitos blancos. / Han perdido sin querer / su anillo de desposados. / ¡Ay, su anillito de plomo!»); los poemarios de Gloria Fuertes («Mariquita barre, barre, / deja pronto de barrer; / tienes las tres chambras rotas / y la espalda se te ve»); las canciones de Pura Vázquez («¡Que sí! ¡Que he robado la luna / para ti! / En el fondo del río / la vi, / y con redes celestes / la cogí / ¡Que sí! ¡Que yo traigo la luna para ti!») o los abecedarios de Clemencia Laborda («Ventanas azules, / verdes escaleras / muros amarillos / con enredaderas / y en el tejadillo / palomas caseras»); los cuentos de Elisabeth Mulder («Luciérnaga de plata / luciérnaga de oro / donde está la luciérnaga que adoro»); la poesía de León Felipe, César Vallejo, Fernando Arrabal... Todo ello sin salir nunca de los contornos castellanoparlantes.

Un país y una poesía
Reseña de *Mujer de Manuela* de Miriam Martín

==

> Creciste en época de odio, sangre y matanzas, muchacho. Tuviste entereza y jamás abandonaste a los tuyos. Me siento orgulloso de haber cabalgado contigo… El enemigo te dará mejor sepultura que yo
>
> **Josey Wales en *El fuera de la ley / The Outlaw***

¿Se puede pensar, concebir, escribir y publicar (en algún barrio de esta España) un libro de poesía para un aquí y un ahora?

Un libro que inevitablemente será leído después de ese aquí y ahora.

Se trataría de un libro de poesía anclado en un periodo exactísimo de tiempo, en un tiempo ya clausurado, porque el aquí y el ahora ya serían de pronto un allí y un ayer,

porque el contenido de este poemario se ceñiría a un acontecimiento político y por tanto histórico y por tanto sociológico y por tanto caduco. Un libro entonces compuesto bajo el fragor de unas elecciones en un punto inciertas en otro esperanzadoras y en otro «manuéficas». Sería algo así como un libro fecundado en medio de una trinchera en tránsito, con las balas de tertulianos y twitteros silbando frenéticas alrededor y un hormigueo en pies y entrepiernas. Un libro entonces con mucha intemperie, fruto de la inclemencia y urgencia de un tiempo. Y la pregunta insiste: ¿entonces es posible un libro para un aquí y un ahora?

Mujer de Manuela de Miriam Martín tal vez sea una respuesta: un sí a favor de esta primera pregunta. Ya sólo el envoltorio del libro ofrece algunas pistas: se dice que la edición tiene su origen en un acontecimiento: la candidatura de Manuela Carmena a la alcaldía; en una ciudad: Madrid; en un espacio-: Seminario Euraca; en una fecha: mayo de 2015; y en una inspiración: *Hombre de Cristina*, de Washington Cucurto, publicado unos años antes, en marzo de 2013, por la editorial Vox, en Buenos Aires. Aunque la editorial de acá, La Morada, emplea otro término en lugar de inspiración, *hackeo*.

Pero ¿quién es Cucurto? ¿Y Miriam Martín? Miriam Martín es el nombre que figura en la cubierta y a quien, según se lee al final del libro, «*Mujer de Manuela* le fue dado en la galería Cruce de Madrid en mayo de 2015».

A Washington Cucurto la vasta y democratísima Wikipedia le dedica una entrada biográfica que abunda en datos: «seudónimo –dice– de Santiago Vega (Quilmes, 1971), es un poeta, narrador y editor argentino. Su obra siempre recurre a las minorías y a los marginales», etcétera. Y luego este otro dato: «Crea y dirige la editorial Eloísa Cartonera». Gugleando es fácil enterarse de más cosas: que si lo llaman «el negro blanco» o «el negro argentino»; que sus padres eran obreros; que no terminó la secundaria; que encontró la epifanía de la literatura, él dice «el mundo de los libros», trabajando de mozo en un supermercado; que ha obtenido alguna beca y algún premio y alguna distinción; y que hasta la fecha ha publicado una veintena larga de libros, sobre todo de poesía, de relatos, además de algunas (pocas pocas) novelas; en una entrevista se le oye confesar «soy peronista y de familia peronista». Y este dato, que es peronista y de familia tal conecta de lleno con su libro *Hombre de Cristina*, título que, a fecha de hoy, no consta –¿por qué?– en la larga lista de libros de Cucurto mencionados en la Wikipedia.

En cambio, de Miriam Martín, al menos de la Miriam Martín que aquí interesa, la que guarda relación con *Mujer de Manuela* (a partir de ahora *MdM*) se encuentra poca cosa o apenas nada tras un primer vistazo en la red: «¡free miriam martín!» se lee en la mismísima página de Euraca; y prácticamente sus únicos datos biográficos se ofrecen al final de *Mujer de Manuela*: «[…] A la edad a la que su madre se casó, trabajaba repartiendo el *20minutos* en bicicleta. Ha vigilado todos los museos de Madrid. […] Se asamblea junto a la vanguardia, durante el 15M, y aún lo lamenta un poco. Pero no olvidará las madrugadas de tormenta en la acampada [...]. La echaron de Filmoteca Española por “incontrolable” […]. Y empezó el cine-club de La Morada, única institución

¿Se puede pensar, concebir, escribir y publicar (en algún barrio de esta España) un libro de poesía para un aquí y un ahora?

/

cultural de la ciudad que nunca ha detenido su actividad semanal. Es para siempre».

Dicho lo dicho, ¿se podría afirmar entonces que *Mujer de Manuela* de Miriam Martín nació de una costilla del *Hombre de Cristina* de Washington Cucurto? ¿O tal vez sería más apropiado decir que un fantasma recorre Madrid: el fantasma de Cucurto? Ambas preguntas cabrían responderse con un sí o un *tal vez pero no, a fin de cuentas, Cristina es Cristina y Manuela pues nuestra Manuela. Lo mismo con Washington y Miriam, nuestra Miriam*. Y sin embargo. El fantasma del «negro» Cucurto interviene en *MdM* como reflejo y eco. Así, *MdM* sería un calco desplazado de *Hombre de Cristina*, un calco con jet-lag entre dos orillas de un mismo océano, o una traducción que termina desentendiéndose del original aun sin perderlo de vista. De ahí que sea aconsejable la lectura de los dos libros. Una lectura paralela, como la de los poemarios bilingües, con los dos textos enfrentados; o consecutiva, primera una, entretanto otra. No en vano el PDF de *Hombre de Cristina* está disponible en la red.

Así, se observa que *MdM* imita la forma de *Hombre de Cristina* (¿quién dijo que «la forma también es ideología»?), pero acaso las arritmias que sacuden uno y otro libro varían en sus respectivos fondos y se diría también que en intensidad y tono. Entretiene rastrear el contraste de los textos del libro de Cucurto con el firmado por Miriam Martín: por ejemplo, cuánto se decanta y cuánto se desvía el poema «Mi madre» en *HdC* del de «Mi madre» en *MdM*; «Kiosco» del así titulado «Kiosco de la calle Mollano, 25 de mayo de 2015»; el «poema grafiteado» dedicado a María Laura del dedicado a Ana Pastor; «La fuerza de los poetas» del así llamado «Me gustan las cosas que brillan»; «El poeta decide morir con las botas puestas» de «El poeta decide morir»; «Hombre de Cristina» de «La mujer de Pablo»; o el cuento «Néstor vive (en el barrio de la Boca)» del «Monedero vive (en nuestros corazones)», etcétera.

«Es hora de escribir a favor de una candidatura», dijo Cucurto en una entrevista en referencia al porqué de *Hombre de Cristina*, publicado en abril de 2013, justo hace cinco años. Y aun así, cabe preguntarse si hay o no ironía, por ejemplo, al final del poema titulado «El kirchnerismo»:

[…] me declaro hombre de Cristina
por esa tristeza evidente –que nadie ve–
en los ojos, en el brillo, en las lágrimas
internas
de esa mujer.

Y el regusto que prevalece es que no, no hay ironía: Cucurto, que asegura no ser kirchnerista, se declara hombre de Cristina, y su libro está escrito, sin dudas, bajo este convencimiento.

En cambio, en *MdM* parecen convivir entrelíneas posiciones a favor y en contra de Carmena, adhesiones e ironías, y a tal punto que a veces no se distinguen unas de las otras:

Me largo a Madrid, con Manuela, o a
Barcelona, con Ada,
donde la vida es bien y pasan muchas cosas
colectivas todo el rato.
La vida es social, la cultura es libre
Mil industrias hay rehabilitadas

Ni siquiera se diría que haya lugar para la ironía cuando Cucurto, en el poema «Kiosco», se arranca de esta forma:

OH, CRISTINA, te necesito / Te necesito! / Te necesito! / I NEED YOU! / Cómo me gustaría correr hacia tus brazos / para que me acaricies la cabeza como a un perrito, / un beibi doll […] / En vez de andar así, bajo este sol infinito que no deja de quemar ni de noche / comprándome todas tus figuritas, / CONSUMIÉNDO-TE, / MORDIÉNDO-TE, / CHUPÁNDO-TE, / TE TE TE, / […] comparándote con todas las morochas de la calle, relojeando tus ojos en sus ojos / tus tetas en sus tetas, / buscándote con la misma esperanza, delirio, anhelo de un cartonero…

A diferencia del poema-reflejo en *Mujer de Manuela* (p. 31):

OH ADA TE NECESITO / ¡te necesito! / ¡te necesito! / ¡te necesito! / ¡I need you! / Cómo me gustaría conocerte en una fiesta secreta de secretos anticapitalistas sota / terra en el Ajuntament / […] Oh Ada, ¿es que se puede correr sin el deseo de ligar? / Que se lo digan al pintón de Varufucker. / Si hasta Manuela dejó dicho en Moyano, Hechos de Manuela, 24 de mayo: / «Y ahora a seducir» / y guiñó un ojo bandido.

Así, en *MdM* los poemas, los textos, cobran la apariencia de consignas («No votemos a Gabilondo»), reivindicaciones («nosotras, las cucarachas de la poesía española actual»; «Yo también soy hija del fascismo»); tweets («la poesía está jodida si no pasa por el facebook»; «Una posibilidad es una victoria»); memes-collages, eslóganes («Tu utopía es el motivo de mi empresa»; «El futuro de nuestra ciudad es Ahora»), interjecciones que parecen salir de un tebeo pop de superhéroes («¡oh es la pluma del financiero malvado!»); cumbias («Me siento como una pista de baile y tres gin tonics»); emoticonos («Y esto se parece a un anuncio :*»); hashtags («#SomosManuela cuando te haces otras»); manifiestos (léase el poema «Un poeta de este tiempo»).

Porque *MdM*, escrito para un aquí y un ahora, permite llevar a cabo lo que los literatos consideran un error, un defecto, un disparate: que las obras nacen siempre de un momento histórico concreto. En consecuencia, huir de lo ya escrito y emplearse en un lenguaje corroído por el nervio de lo inmediato. Esos mismos literatos que en la Argentina definieron así la poesía de Cucurto: «Mmm, está bien, pero es una escritura atolondrada, como escupida, falta pulirla, darle forma y profundidad». Y *MdM* se apropia a su manera de este atolondramiento.

/

Parafraseando el libro de Sousa Santos, *Hombre de Cristina* y *Mujer de Manuela*, cada cual en su país, cada cual en su contexto, funcionan como un dispositivo concebido para descolonizar el saber, lo aprendido, lo heredado, y desmantelar gramaticalmente un orden, el orden, el afuera de la ley:

Y cuando yo digo que la poesía está jodida
si no pasa por
la disidencia lingüística
lo que quiero decir es que lo está si no pone
el cuerpo para parar
esta sangría
de dichos y hechos y cobardías
pero qué digo, yo también me acobardo
(«Un poeta de este tiempo», *MdM*, p. 19)

Y aquí se puede arrimar la conclusión a la que llega Marcelo Cohen en su reseña de *Hombre de Cristina*: «Pero uno lee este libro no sólo para refugiarse de la estruendosa pantomima electoralista; lo lee para entender cómo es posible ser una invención y tan espantosamente sincero».

Tan espantosamente sincera: «Esto se os debe exigir, artistas: al menos, haced de vuestro fracaso algo noble» (José Luis Brea).

Ahora que se cumple un año de la edición de *Mujer de Manuela*, ¿cabría imaginar desde Euraca, desde Miriam Martín y todas las voces que la atraviesan, una nueva publicación, un *continuará*?

===/ **Carlos Rod**

/ *Mujer de Manuela*, de Miriam Martín, Ediciones La Morada, mayo de 2016, 67 páginas, 5€ (sin ISBN ni número de Depósito Legal).

/ FORMA _

====

Díptico para ser leído con máscara de luchador mexicano

==

I – La Era del Karaoke

Los cactus han brotado en el verano, uniformes, livianos, instantáneos.
Se los ve desde el bar Oro Preto *(sic)*, en el declive de una tarde bochornosa.
Se oye hablar de palmeras en dunas de arenas blancas,
y playas vírgenes de agua cristalina, y cardúmenes que se abren
como estallidos multicolores, se oye el hielo derretirse en vasos
de cuello largo, y motores que regulan en el semáforo de la avenida,
mientras suenan los primeros acordes del tema musical de ***Titanic***.
Están en un extremo de la peatonal Drago, frente al bar Oro Preto, están entre los cac-
tus, bajo el cartel azul y verde que dice MOVISTAR,
ante un mundo iluminado por celulares y sonrisas ploteadas en el vidrio.

¡DUPLICATE! ¡RECARGAME! ¡SOMOS MÁS!

Pero ellos no son parte de la campaña publicitaria de MOVISTAR,
tampoco lo son los cactus, aunque una mujer le dice a otra: *mirá qué lindos*
los cactus que puso MOVISTAR! Pero los cactus instantáneos,
uniformes y estampados sobre una gruesa lona vinílica, no forman parte
de la campaña publicitaria de MOVISTAR, están ahí
para simbolizar el desierto aún presente en la ciudad,
están ahí para recordarnos que el desierto
sigue ahí, bajo el cemento. Aunque es cierto
que son lindos y que los artistas se inclinaron
por la misma tonalidad de verde que los creativos de la transnacional.
Ahora, desde una mesa en la vereda del bar Oro Preto,
asistimos al hundimiento del Titanic, que este grupo
(dos sikus, dos parlantes, una quena, un amplificador TONOMAC, una flauta de pan)
interpreta con entusiasmo andino entre cactus de lona vinílica,
ante un cardumen multicolor de celulares que se recargan y se duplican
en la pecera telefónica. El Titanic, en la versión electro-kolla, más que hundirse,
se disuelve en trinos de quena y siku, y he aquí a los músicos,
sobrevivientes tenaces del naufragio de un continente, en los estertores
de la era del karaoke, con sus ropajes que juzgamos típicos, aunque no sepamos
típicos de qué, de pie y agradeciendo la llovizna
de aplausos que no bien
toca el desierto, se evapora.

II – Señas de identidad

Para el taxista que mira en diagonal el conjunto
desde su parada en Avenida Colón
son bolivianos, pero están
disfrazados de otra cosa; para el cafetero que atraviesa la peatonal
con su carrito de metal lleno de termos
son paraguayos que se hacen los bolivianos, y además
hacen playback; para el cajero del bar Oro Preto
son todos de Fuerte Apache, si bien concede
que la versión de **Chiquitita** es lo mejor de un repertorio
marcadamente multicultural, y a él, en particular, le gusta;
para el guardia de seguridad privada de MOVISTAR
son un objeto a desalojar, tarde o temprano, cuando le den la orden;
para las administrativas de la Universidad Nacional del Sur
que se hacen un minuto y toman un café, las plumas del vestuario son
de papagayos amazónicos, y sus colores: *¡heer-mo-sos!*;
para el productor agropecuario que en su camioneta exhibe

CAMBIEMOS
y
ESTAMOS CON EL CAMPO

como quien dice *estoy conmigo y cambio*
para seguir siendo yo mismo junto a mí,
en un ejercicio de solidaridad identitaria
difícil de superar, son bolivianos que se cansaron
de juntar cebolla en Mayor Buratovich y ahora se dedican
al arte musical; para el Presidente de la Nación Nicolás Avellaneda
el problema es el desierto; para el joven abogado Estanislao Zeballos
se trata de quitarles el caballo y la lanza y obligarlos
a cultivar la tierra con el Rémington al pecho, diariamente;
para el Ministro de Guerra Julio Argentino Roca 1 Rémington se carga
15 indios a la carrera, el resto es hacer cuentas,
y embolsar; para el periodista que se arrima
con espíritu etnográfico y pregunta:
¿de dónde son? la respuesta es: *vamos*
a Monte Hermoso, después a San Antonio,
hacemos la costa, y tenemos
una oferta imperdible: *The best of siku, volumen cinco, que contiene*
La casa del sol naciente, Imagine, Hotel California, Cuando los ángeles lloran,
y la versión de ***Chiquitita*** *que acabamos de escuchar,*
a sólo cien pesos,
por ser usted.

==/ **Marcelo Díaz**

notas

Fuerte Apache es el nombre con el que popularmente se conoce al barrio Ejército de los Andes, ubicado en la localidad de Ciudadela, en el conurbano bonaerense. Es un complejo habitacional de alrededor de cinco mil viviendas, en edificios de diez pisos, habitados por más de treinta y cinco mil personas. Se construyó en etapas entre los años 60 y 70 como parte del Plan de Erradicación de Villas de Emergencia. En 1976 la dictadura militar lo bautizó «Ejército de los Andes», nombre que quedó en el olvido cuando el periodista José de Zer, transmitiendo en medio de un tiroteo, lo rebautizó como «Fuerte Apache».

Cambiemos es el nombre de la alianza política que ganó las elecciones en 2015 y gobierna actualmente en Argentina, integrada por el Pro (la fuerza política del presidente Mauricio Macri) y la centenaria Unión Cívica Radical.

«Estamos con el campo» fue la consigna con la que se identificaron las organizaciones del sector empresario agro-ganadero (Sociedad Rural Argentina, CONINAGRO, Confederaciones Rurales Argentinas, y Federación Agraria Argentina) en el año 2008, durante el conflicto de ciento veintinueve días que mantuvieron con el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner, que incluyó marchas, cortes de ruta y un lock out que provocó desabastecimiento en las principales ciudades como resistencia ante la Resolución n.º 125/2008 que establecía retenciones impositivas móviles a las exportaciones de soja, trigo y maíz.

Mayor Buratovich es una localidad del partido de Villarino, ubicada a noventa y tres kilómetros de la ciudad de Bahía Blanca, en el sur de la provincia de Buenos Aires. Su producción principal es el cultivo de cebolla, actividad de la que participa una numerosa colectividad inmigrante proveniente de Bolivia.

Nicolás Avellaneda fue presidente de la República Argentina entre 1874 y 1880. Durante su gobierno el «problema del indio», que desvelaba a los estancieros bonaerenses, se intentó resolver en un primer momento de manera defensiva. Su Ministro de Guerra, Adolfo Alsina, mandó construir una línea de 374 km de fortines unidos por una zanja de 3,50 metros de ancho por 2,60 metros de profundidad, entre Italó, en el sur de Córdoba, y Nueva Roma, cerca de Bahía Blanca, que se conoció como Zanja de Alsina. Muerto Alsina en 1877, su reemplazante, Julio Argentino Roca, iniciaría una política ofensiva, de avance sobre los territorios indígenas, conocida como «Conquista del Desierto».

Estanislao Zeballos, abogado y naturalista, publicó en 1878, a pedido del entonces Ministro de Guerra Julio Argentino Roca, *La conquista de quince mil leguas*. La obra, escrita en pocos meses, era un alegato a favor de avanzar sobre los territorios indígenas destinado a convencer a los miembros del Congreso de la Nación Argentina para que financiaran la campaña.

Julio Argentino Roca, dos veces Presidente de la República Argentina (entre 1880 y 1886 y entre 1898 y 1904), fue el ideólogo y el artífice de la «Conquista del Desierto». La campaña militar se desarrolló entre 1878 y 1885. Fue un verdadero etnocidio de los pueblos tehuelche, mapuche y ranquel. Los sobrevivientes fueron separados por sexo y enviados los hombres a servir como mano de obra esclava a los viñedos de cuyo y a las plantaciones de caña de azúcar en el norte argentino, y las mujeres enviadas a Buenos Aires como personal doméstico de las familias de la oligarquía porteña.

Fervor salado

==

Remedios Linares

Esta es otra noche.
Este es otro pan: pan tántrico.

La luna nueva es
el nuestro de cada día
flor de aliso y perenne ternura desgranada

(querido f)

querido b,

querido v
querido b de o
querida m
querido l
querido dh
querido d

siempre.

la berenjena hace picar (mis) dedos
los chupo su viscosidad y un trozo de papel albal
siempre demasiado corto

la disposición de elementos

he de decir
voy a decir
he de escribir para decir

de madera
de metal

sus colores

que si no digo
si no lo digo

madera
rojo
claro esmalte
metal
el negro

hacer pan mientras otros

poesía.

orfeo /nuestras sombras/
(querido r)

era el sankalpa la luna nueva curarse

era

el vino

es el pan — el mal ayuno
4h 09 del horno desvelo
El vientre tan hinchado

querido p

gomasiomasalasaldehierbashinojopicónpandekamutdecentenodehinojomielcúrcumahigos

más vino

más NO

no importa estado, Remedios

he de decir
me gustaría decir
poder decir

// diligencias previas //

(no tengo ningún interés,
su Señorita) defendían sus
derechos

una comunidad de bienes
precisa al menos
dos socios
autónomos, oiga
autónomos.

Práctica constante y desapego

significa ascesis

significa ardor

verf
en holandés la tintura, la
pintura

el grito la flor

sus sombras.

no saber cantar
no saber gritar significa

hacer pan

significa la masa madre.

/ horno no es hoguera /

horno no es hoguera no quema

- y a punto me derramo este agua hirviendo por encima -

ENVÍEN su dirección postal.
CONFIRMEN su presencia ante la luna nueva.

FORMULEN su rito su cura

ARDAN ARDAN

P R É N D A N S E FUEGO

¿es frío?
¿es caliente?
¿es amargo?

Silencio era.

zumbar del horno nevera la masa dormida los tarros

disposición de elementos fregar fregar fregar

subir y bajar
las llaves
las llaves

el fondo del mar

mientras otros escriben poesía
persiguen el ruido el zumbar

el dinero
la gente el
dinero

el no hablar

la anorexia nerviosa

el llano
el llano
el llano

el apego el soltar.

la voz la voz la voz la palabra y la voz

mi cabeza

mis manos

mis pies

mi

mi cabeza

mis manos

mis pies

mi

mi cabeza

mis manos

mis pies

mi

espalda.

este pan que no sube

el cuerpo el dolor el desvelo

la espuma aceitada
ese ruido

fulgor sordo
fulgor

fervor salado, quise decir
dizer
sagen
gesagt

durchs fenster ein zug, durchs fenster ein zug,
durchsfenstereinzug

Durchs Fenster ein Zug. (recuerda)

eso pudiera servir
pudiera decir

(pudiera)

este pan que no sube la cocina se cierra no importa Estado es la noche

VENGAN

SIÉNTENSE

COMAN

VOMITEN TEMPESTADES

figuren así

vomiten así

(un delirio)

si esto fuera parar
si esto fuera

Silencio.

Se ruega

no

salir

corriendo.

Un nudo de sentibilidad

===

En el nudo donde convergen las artes escénicas y la poesía. Ahí estamos. No es algo nuevo este nudo, escena y poesía llevan desde siempre convergiendo, porque antes de la alfabetización la poesía siempre se escenificaba, era una entidad corporal, sucedía de boca a oído. Imagino a la gente temblando en asientos de piedra, notando, en la escucha, algo que les tocaba. Luego aparecieron los géneros, los géneros artísticos y literarios. Llegaron, se compusieron, se densificaron, se contrajeron, se estrecharon y se tensaron hasta que llegó un momento en que volvieron a abrirse. Esto empezó a ocurrir con fuerza en las primeras vanguardias. Pero el momento más interesante de este nudo llegó con el nacimiento de la performance. Ese momento en que la vida y el artificio se tocan en directo. Esa brecha de la realidad donde todo se ajusta a una tensión, su patetismo indisoluble, siempre entre el drama y la broma, entre la verdad y la torpeza. Es un lugar tan delicado como el alambre de un funambulista. Y los verdaderos lugares de la poesía siempre han sido así, tensos, delicados, imprevisibles.

*

De hecho el mero poema en sí, cualquier poema de por sí, ya efectúa, como dispositivo precario, un espacio de conexión, una escena donde se produce el encuentro entre el que escribió y el que ahora lee, entre la fecha de lectura y la fecha de inscripción

que vuela fantasmal en pos de ella. En este encuentro imposible, negado, por la propia dimensión escindida de la escritura, pero al mismo tiempo provocado por la invocación del poema, ahí sucede la brecha, la escena donde cae emerge lo vivo.

*

Lo que pienso del nudo entre escena y poesía es que tiene varias zonas de contacto, cada ojo verá iluminadas unas zonas distintas, imagino, pero a mí se me iluminan especialmente las siguientes: la zona de la fragilidad y la zona del error, que a menudo son causativas entre sí, la zona del pensamiento y la zona del sentimiento, que, igualmente, a menudo son causativas entre sí. Y luego la zona de la repetición. Y luego la zona de la repetición.

*

Fragilidad es por ejemplo cuando Patti Smith se confundió en la ceremonia del Nobel. Qué hermoso me pareció ese momento. La performance del error es la grieta por la que se cuela lo imprevisto, es decir la mera vida, en el espacio perfectamente definido, perfectamente perfecto, del show. Cuando Patti Smith se confundió estoy totalmente segura de que sucedió un quiebre en los señores y señoras que rígidamente compuestos en sus trajes duros y perfectos observaban la escena: algo se les dobló por dentro, algo se les hizo incómodo, insoportablemente incómodo, ¿es eso quizás la empatía?

La fragilidad, que es lugar de lo vivo, que es lugar de la elasticidad, y por tanto lugar de la poesía, tiene a menudo mucho que ver con el error. Suele pasar que el error destapa aspectos que andaban ocultos, anida en el descubrimiento. Alguien se está tropezando ahora en algún lugar del mundo. Varias personas. Muchas. Cuando el verso tropieza, cuando la palabra se traba o trastabilla, sucede por ejemplo una ternura, otro punto que habría que iluminar. Sucede que en el error también está la viveza de la lengua, sus posibilidades mutatorias, su radicalidad frente al imperio de las normas Reales. Su potencia política. Sucede también una opacidad, la confusión enreda los signos, los emborrona, los hace menos legibles, pero a menudo más sentibles, revierten en sentibilidad. Las vías de producción de sentido desde esa nueva sentibilidad conquistada por el error circulan por lugares alternos, por la falla donde las placas se rozan. Como la danza previa a un terremoto, cuando dos superficies de inmensidad inimaginable tiemblan mientras se aproximan.

*

El nudo entre el sentimiento y el pensamiento está envuelto en fragilidad además de ser envoltorio del error. Un nudo es como un pez nervioso en las manos del pescador. No deja de temblar, está a punto de morir pero nunca ha estado tan vivo como entonces. Un momento de conexión mediado por el choque de estos dos ámbitos y de las dos dimensiones puestas en escena (en la escena del poema o en la escena del cuerpo) puede producir la revelación de una red de pensamiento que emerge sólo debido a la confluencia de

esas circunstancias. Pero la red se sostiene muy precariamente, la voluntad de sostener la red del pensamiento está en la reiteración, en el retorno constante a eso que lo hizo emerger. A menudo el tendido sentimental hace de costura para el pensamiento huidizo y disperso, lo trae a tierra, le da un contexto, lo acota. Y al revés sucede también, la red de pensamiento da entidad al tendido sentimental, lo hace existir. *La intención era inflamarte, no instruirte*. Así acaba el poema que Jean Genet le dedica a su amante funambulista. Habla del escenario como si hablara de una guerra, de un acto de valentía, de un acto de soledad, de un acto de oscuridad. *La intención era inflamarte, no instruirte.*

*

voy corriendo hacia la torcedura
voy corriendo hacia la torcedura
mira qué luz blanca
voy corriendo hacia la
mira qué luz blanca
mira qué luz blanca que desaparece tan rá pido
¿no ^ te da miedo?
¿no ^o te da miedo?
¿no ^o te da miedo?
voy corriendo hacia la torcedura
voy y corro
corro corro corro
con
los perros y petardos de la noche que me siguen por detrás
de la espalda
con los brotes de las ramas de los árboles que me siguen por detrás
de la espalda
qué?
Que voy y co
co co
corro
en general, según Schelling
todos los seres que en su propia plenitud ya no pueden contenerse o contraerse, parecen contraerse fuera de sí, de lo cual forma parte (por ejemplo) el alto milagro de la formación de la palabra en la boca, que es una verdadera generación del interior lleno cuando ya no puede permanecer en sí mismo
entonces
corro
corro por en medio de la carretera
y el color es así
desmantelado
de bonito

y muy triste también
mira qué luz blanca
¿la ves?
¿no^ te da miedo?
¿no^o te da miedo?
voy corriendo hacia la locura
voy corriendo hacia la locura
pero la locura se ahoga muy rápido
y todos los seres que en su propia plenitud ya no pueden contenerse o contraerse parecen
expelerse hacia fuera de sí como si
parecen expelerse hacia fuera de sí como si
formaran una palabra con su boca
como si formaran un poema con su boca y los campos de fuerza de su boca lo expulsaran
y las casitas de alrededor de los montes retumbaran
como si se estuvieran quemando
mira
guardo una en mi bolsillo
para que brote después
por detrás de mi espalda
¿te refieres a la casa de la poesía?
No, me refiero a las casas que están ahí quemándose contra la luz blanca del atardecer
¿no te parece muy raro?
Sí, la casa de la poesía es la boca, esta boca, esta, una boca cualquiera, todas, muchas bocas.
Y también la casa de la poesía es el oído, este oído, este, un oído cualquiera, todos, muchos oídos.
Un oyente que oye recitar es, como dice Herman Fränkel, *«un campo de fuerzas abierto» en quien los sonidos se alientan en corriente continua desde la boca del poeta. Con la intención de inflamar. No de instruir.*

==/ **Ángela Segovia**

/ **procedencia**

Este texto fue dicho el 21 de febrero de 2017 en el ciclo *Transfusiones escénicas* de la BNE como parte de la pieza *Lo normal normal: un proyecto que encuentre el pensamiento en los desvíos del cuerpo que siente*.

Llamando a lxs PIIGS a minar textualmente la troika

==

[1]
tenemos una situación aquí: SUR*

El término «Sur» nos trae una problemática localizada no sólo geográficamente, ni tampoco estrictamente territorial: también invoca un constructo ontológico, constitutivo y transversal, una gestión *estructural de la vida*. Mejor dicho: *el Sur es infraestructural*, considerando como tal cualquier *dispositivo* que afecta a los flujos semiótico-materiales a cierta escala, y bajo cierto régimen de estandarización.

Con Penny Harvey y Hannah Knox en «The Enchantments of Infraestructure», sostenemos que con, en y a través del Sur, hay una necesidad de afirmar y subrayar la fuerza afectiva inscrita en las infraestructuras, capaces de contener «la promesa de transformación», «fortalecidas por el compromiso mundano con las fuerzas rebeldes que amenazan con subvertir

los proyectos de políticos e ingenieros». Esto inaugura un plan de atención a la gestión de flujos para quizás entender el particular circuito semiótico y material que *renderiza* «lo» sur y las vidas y subjetividades que emergen y se co-componen en torno a ello.

Acerquémonos al Sur con inter- e intra-gestos: para los inter-sures el término podría definitivamente ser «pluralizado» más adelante, asumiendo tal vez la propuesta referida a los «sures globales» para entender cómo entre sí se alinean, se eclipsan, se complementan, se recolocan o se desentienden. Si entendemos «Sur» como un agregado de condiciones semiótico-materiales de posibilidad, y no como un estatuto fijo de verdad, unitario y universal; la univocidad plural de este «agregado» podría servirnos por ahora, a la espera de una ingeniería inversa adecuada de su rigidez universalista. Los intra-sures se van encontrando en la factura de la vida cotidiana, desde dentro.

La política se magnetiza en torno a las condiciones de posibilidad. Se encarga de organizar y disponer los posibles. Una política de lo posible implica entender que su objetivo preciso es la transformación del deseo por los medios disponibles. Las ficciones desbordan lo dado –«lo probable»– como imaginaciones expandidas, proyectadas, reconstruidas, difractadas y cuidadas. Los trabajos de ficción son técnicas poderosas para ensanchar el deseo en el tramado de «lo posible». A menudo operan como propuestas, otras veces como planes listos para desplegar, y frecuentemente como manuales de instrucciones. Ofrecen cosmovisiones que podrían operar como plan de acción para lo inmediato, siendo además bastante asequibles. Al tomar y aplicar la ficción como un plan para afectar las condiciones de posibilidad, se corre el riesgo de que sea entendida como una mera propuesta «buenista», casi *naïve* o tan sólo táctica. En cambio, las ficciones políticas están en el fundamento mismo del mundo compartido que construimos en lo cotidiano.

Una ficción política operativa está encarnada, no acontece sola y podría darse en transición, en circulación: lista para ser leída y *renderizada*. Las ficciones políticas juegan un papel principal en la composición y adaptación de lo posible en los distintos gradientes de materialidad, subjetividades y colectividades (escala, durabilidad, tangibilidad...). Las ficciones políticas pueden definitivamente estar vivas. Tienden a estar vivas.

Hasta donde cabe recordar, hemos leído y oído sobre la noción de ficción política en el Sur bastantes veces, pero nunca hemos sabido de acercamientos a la noción del Sur mismo como ficción política en sí. Si el Sur es el dispositivo infraestructural, y la ficción es la técnica para operar y componer sobre él, señalamos la *urgencia* de *experimentar* el *Sur* como una ficción política. Una urgencia experimental para la cual recordar quizá no sea bastante, y que podría darse no tan *lejos*: las ficciones intra-sur pueden ser practicadas en el presente, de forma cercana y accesible. Nos lo podemos permitir.

[2]
los cerdos alimentan a la Troika: que nos enseñen la factura
[este texto es la continuación de un proyecto en colaboración con Rob Fitterman]**

Una generación entera de europeos crecimos en una ficción territorial; un cierto territorio generativo fue cultivado para crear «Europa»: *el mito*. El mito de Europa es el mito de una unión, de su gestación su generación su engendrado. El mito generativo de una generación entera. Aquí-ahora en descomposición. Hechos a base de ficciones.

La zona de mundo que una vez vio surgir la noción de democracia experimenta ahora algunas tensiones de tipo hecho-ficción de un mito asentado en términos de transferencia, distribución, occidentalidad, economía, latencia, exceso, coalición, tasas, abastecimiento, plan, orden, carestía, deuda, soberanía, incorporación, inscripción, señalética, nacionalidad, tránsito, europeidad, sureño, rescate, presencia.

El asentamiento del mito lo cuida la Troika. Lo vela y lo hace hecho. Puro hecho austericida a base de ficción en precario. Hechos y ficciones toman cuerpo: son generativas. Los cuerpos del precariado hechos a medida de escasez por el cuerpo de la Troika viajando al mítico sur a poner el rescate en orden. A resignificar. Cuerpo de seguridad que cierra posibles y exige plazos.

Una Troika que cuando hace aparición es acogida minuciosamente, alojada, alimentada, quizás sin voluntad pero con consecuencias. ¿Qué podría la retroalimentación?

Esto es un llamamiento a dirigir la lectoescritura hacia la *minuciosa* logística de los encuentros y eventos que han dado forma al declive financiero de las naciones-estado de la eurozona más débil: cuando la Troika se hace presente. Esa logística está codificada en menús, albaranes, alquiler de mobiliario, alojamientos, facturas, pagarés, certificados, etc. La Troika es una tríada viva: tres corpus a comisión, a fondo, por el centro.

El *Financial Times* (qué son: tiempos financieros) designó en 2008 «PIIGS» a los territorios endeudados que no despegan («PIGS» como en animalización, mugre, bazofia y residuo). Buen género.

Dos ficciones políticas vivas: la Troika y los PIGS. Vida de los PIIGS ante vida de la Troika. *Zoé* y *Bios*. Todas las entidades no-solo-humanas, a pesar de su no-solo-humanidad, por colectividad, alienación o ambas, tienen trayectoria biográfica, tránsito vital, y necesidades de cuidados, acogidas, acoplamiento, sostenibilidad y resiliencia. Tienen cuerpos hechos de corpus hechos de cuerpos, todos ellos estructurados de un modo u otro (mezclados en gradiente degradado desde la autonomía hasta la institucionalidad). La Troika come, duerme, se desarrolla, se desplaza y residúa. Baja, hacia abajo, por los PIGS.

Las infraestructuras facilitan cierto orden cotidiano, ordenan ciertos flujos. A menudo minucia de retroalimentación. Esto nos lleva a problematizar el régimen de propiedad y/o pose-

sión y/o pertenencia en relación a estos cuerpos y a la sujeción provocada por su (infra)estructuración. Con teóricas *queer* como Judith Butler, o académicas como Athena Athanasiou, proponemos la desposesión (¿como alternativa a la reapropiación?) de cuerpos altamente estructurados, estandarizados, normativizados; para ensayar, textualmente quizá, textualmente ojalá, las potencias de desplazamiento y opacidad propias de la logística política actual. Desposesión de inscripciones, de denominaciones de origen, de registros *patrinomiales*.

¿De dónde obtiene la Troika su poder?
¿De dónde emerge toda esa energía política?
¿Cómo se mantiene ese poderoso cuerpo financiero tan fuerte y esbelto?
¿Está saludable? ¿está? ¿es contagioso? ¿es?
¿Es la toma de decisiones un monstruo bien alimentado?
¿Qué implicaciones tendría prestar atención a las economías reproductivas que subyacen en (y sostienen) las actuaciones de la Troika?

Como una extensión –o una bifurcación, o una partición– de nuestras prácticas artísticas y textuales, nuestro objetivo es minar, documentar, transferir, exponer, manipular y malversar las actuaciones de la Troika, redefiniendo los propósitos de la infraestructura logística que la sostiene. Todo ello tiene un reverso textual y todos los reversos contienen potencias inadvertidas sin desplegar: **el texto importa**. El poder ya no es representacional: ha tornado fuertemente infraestructural. Texteo sin cese. *Import/Export*. Esta es la razón principal para habérnoslas del mismo modo con el texto.

Proponemos seguir experimentando con la tecnología más barata y asequible: ¡el lenguaje! El lenguaje –o más específicamente la lengua– es un modo de compartir lo presente a base de nuevas encarnaciones. De soltar el Yo y trabajar en una superficie compartida: es una forma de hacer mundo. *Sománticamente*, infraestructuralmente. Así que: ¿dónde está la ficción del sur inscrita, anotada, notada?

Nuestra propuesta de escritura parte de un paisaje infraestructural conformado geopolíticamente (SUR/PIIGS) con el objetivo de ensayar una estética de *desposesión* a base de un minado de textualidades que reflejen esta distorsión ontopolítica. Nos preguntamos por el así llamado *contenido* del así llamado *continente*.

Por tanto, esperamos que bibliotecarias manufactureros hosteleras chóferes bedeles funcionarios de referencia funcional jueguen un papel en nuestro proyecto, no sólo guiándonos hacia la *minucia* textual que necesitamos, sino también, más activamente, propulsándonos por el hueco hacia otra materialidad logisticolingüística en el marco de los parámetros de nuestro objeto de estudio y sujeción. ¡Inscríbanse!

===/ **Jara Rocha**

procedencia

Este texto es un triturado de una contribución a «Machine Research», *Transmediale*, 2017.

Open call to the PIIGS for a text-mining of the troika

==

[1]
we’ve got a situation here: SOUTH*

The term «South» brings a not-only geographically located nor a strictly territorial problematic: it invokes an ontological, constitutive and transversal construct, a *structural management of life*. Better said: South is *infrastructural*, if we consider any *apparatus* to be infrastructural once it affects semiotic-material flows at a certain scale and under a certain regime of standardisation.

With Penny Harvey and Hannah Knox in «The Enchantments of Infrastructure» we argue that through, with, within, along South there is a need to affirm and highlight the affective force inscribed in infrastructures, as it might hold «the promise of transformation»,

«invigorated by mundane engagements with unruly forces that threaten to subvert the best laid plans of politicians and engineers». This opens up a plan for close-reading the management of flows to hopefully better understand the particular semiotic-material circuit which renders the so-called South and the lives and subjectivities that emerge and co-compose around it.

Let's attend to South with both inter- and intra-gestures: for the inter-Souths, the term could definitely be «pluralized» later on, perhaps assuming the proposal of referring to «the global souths» to understand how they align, eclipse, co-complement, re-locate or disattend each other. South as a set of semiotic-material conditions of possibility, not as a unitary, universal, singular and fixed statement of truth. The plural univocity of that «set» may work for now, waiting for a proper reverse-engineering of its universalist rigidness. The intra-souths are found along the making of the everyday life, from within.

Politics magnetizes around the conditions of possibilities. It is busy in organising and laying out the possibles. A politics of the possible implies to understand that its very key objective is the transformation of desire by accessible means. Fictions jump over the given –«the probable»– as imaginations that are expanded, projected, constructed, diffracted and cared-about. Fictional works are powerful techniques to widen desire in the shape of «the possible». Often they function as proposals, other times as ready-to-go scripts and usually as hands-on instructables. They offer worldviews that might operate as blueprints for the immediate. And they can be quite affordable, too. Taking and applying fiction for affecting the conditions of possibility as a plan risks to be understood as a mere «goodist» proposal, almost naïve or only tactical. Quite differently, political fictions are at the very fundament of the shared world we build on a daily basis.

A political fiction that is operative is embodied, not alone, and it might exist in transition, in circulation: ready to be read and rendered. Political fictions have a leading role at the composition and adaptation of the possible in terms of their all-scale, all-durabilities, all-tangibility gradients of materiality, subjectivities and collectivities. Political fictions can definitely be alive. They tend to be alive.

As far as we remember, we have read and heard of the notion of political fiction in the South a number of times. But we have never known of approaches to the notion of South itself as a political fiction. If South is the infrastructural apparatus and fiction is the technique to operate and co-compose along it, we detect the *urgency* of experimenting South as a political fiction. An experimental urgency for which *remembering* might not be enough, and which might be not that *far*, neither: Intra-South fictions can and must be practiced presently, closely, accessively. We can afford that.

[2]
P.I.I.G.S. feed-back the Troika: show us the in-voice
(circa Bruselas, summer of Grexit: 2015)**
[this text is a continuation of an ongoing collaborative project with Rob Fitterman]**

A whole generation of europeans grew up in a territorial fiction; a truly generative territory was set up to grow «Europe»: the *myth*. The myth of Europe is the myth of an union, of its gestation its generation its engendering. The generative myth of a whole generation. Herenow in decomposition. Facts based on fictions.

The land that once lived the uprise of democracy as a notion is now experimenting some tensions of the fact-fiction kind of a myth settled in terms of transfer, distribution, westernity, economy, latence, excess, coalition, rates, supplying, planning, order, lack, debt, sovereignity, embeddedness, inscription, signaletics, nationality, transit, europeanness, southern, rescue, presence.

The settlement of the myth is undertaken by the Troika. Taken and made fact. Pure austericide fact based on precarious fiction. Facts and fictions take body: are generative. The bodies of the precariat made to measure of scarcity by the Troika's body travelling to the mythical South to place rescue in order. To resignify. Security corpus that closes the possibles and asks for deadlines.

A Troika that when makes itself present is hosted thoroughly, welcomed, fed maybe with not as much will as aftermath. What could feedback do?

This is a call to focus reading and writing on the logistic minutia of the meetings and events that shaped the financial fall of the nation-states of the weaker eurozone: when the Troika makes itself present. This logistics are codified along menus, delivery notes, furniture rental confirmations, accommodation receipts, invoices, promissory notes, certificates, etc. The Troika is a living triad: three corpus to commission, a fund, by the center.

The Financial Times (what are those: financial times) designated in 2008 «PIIGS» to the endebted territories that do not take off («PIGS» as in animalisation, filth, dirt and waste). Good genre.

Two living fictions: the Troika and the PIGS. Life of the PIIGS before the life of the Troika. *Zoé* and *Bios*. All not-only-human entities, regardless their not-only-humanity –due to collectivity, alienation or both–, have a biographical trajectory, vital transit, and caring, hosting, coupling, sustainability and resilience needs. Tey have bodies made out of corpus made out of bodies, all of them structured one way or another (mixed in the degraded gradient from autonomy towards institutionality). The Troika eats, sleeps, develops, displaces and wastes. All the way down below, through the PIGS.

Infrastructures facilitate certain daily order, order certain fluxes. Often feedback minutia. This leads us to problematize the regime of property and/or possession and/or belonging in relation to these bodies and the subjection provoked by their (infra)structuring. With queer theoreticians like Judith Butler or Athena Athanasiou, we propose dispossession (as an alternative to reappropriation?) of highly structurated, standarised, normativized bodies; to test, perhaps textually, hopefully textually, the potentials of displacement and opacity proper of actual political logistics. Dispossession of inscriptions, of denominations of origin, of *patrinomial* registers.

Where does the Troika get its power from?
Where does all that power emerge from?
How does that powerful body keep itself so strong and svelte?
Is it healthy? Is it? Is it contagious? Is it?
Is the decision taking a well-fed monster?
What implications would it have to pay atention to the reproductive economies that underlie in (and sustain) the Troika acts?

As an extension –or a fork, or a partition– of our artistic and textual practices, our aim is to mine, document, transfer, expose, manipulate and malverse the Troika's performances, repurposing the logistic infrastructure that sustains it. All of them have a textual reverse. All reverses are full of unseen power unfoldings: *text matters*. Power is no longer representational: it turned strongly infrastructural. Import/Export. Nonstop texting. This is our main reason to behave samewise.

We propose to keep experimenting with the cheapest, most affordable technology: *language!* Language –or more especifically langue– is a way of sharing the present through new embodiments. Of letting go of the self and working on a common ground: it is a way of making world. *Somantically*, infrastructurally. So: where is the fiction of South inscribed, noted, noticed?

Our writing proposal starts from an infrastructural landscape geographically conformed (SOUTH/PIIGS) with the aim of testing an aesthetics of dispossession based on mining textualities that reflect that ontopolitical distortion. We wonder about the so-called *content* of a so-called *continent*.

So, we hope librarians manufacturers hostelers chauffeurs janitors public workers of functional reference play a role in our project, not only guiding us towards the textual minutia we need, but also more actively, propellinging us through the gap to another logisticlinguistic materiality in the frame of the parameters of our object of study and subjection. Incribe your-selves!

==/ **Jara Rocha**

/ **procedencia**
This text is a mashup of a contribution to «Machine Research», *Transmediale*, 2017.

ANUNCIOS ///////////////

Nace la revista Nueva Cultura. Pensamiento
Arte y cultura contra las élites

http://www.nuevacultura.es



Todos los martes a las 20h en la sala 3.11 de La Ingobernable se proyecta una película. En la conversación posterior a cada proyección decidimos entre todas (las que seamos: las que estemos) cuál será la siguiente película. Cualquier persona que venga al cine-club puede participar en su programación.

cineclubchantal.weebly.com

FILMOTECA POPULAR DE MADRID

Si queréis poner una película; enseñar vuestros vídeos caseros; estrenar vuestros cinemetrajes; programar un ciclo; pensar de cine (organizando seminarios, presentaciones, cineclubs...) o necesitáis proyectar lo que sea en una sala adecuada y gratuita en la planta tercera del CS La Ingobernable está la Filmoteca popular de Madrid.

filmoteca.popular@ingobernable.net

///////////////

MUJER DE MANUELA

Si quieres un ejemplar de *Mujer de Manuela* escribe un mail a:

mujerdemanuela@riseup.net

Precio: 5 € + gastos de envío

L /E/ N/ G/ U/ A/ J/ E/ o

SEMINARIO EURACA

www.seminarioeuraca.wordpress.com
lenguajeo@riseup.net

=================

La Lenta
Lope de Haro 38 5A
28039 Madriz
Espania

=================